15 SIERPNIA 1949 NR 15 (71) ROK IV Cena 30 zł

FILM

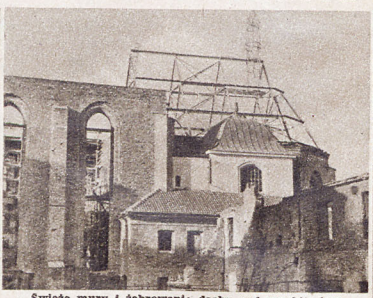
N. ALISOWA
w filmie „Akademik Pawłow"

W numerze m. in.: Jarosław Iwaszkiewicz: „Dom na pustkowiu" ❖ Pierre Daix: „Kryzys kinematografii francuskiej ❖ Georges Sadoul: „Po wizycie w Polsce" ❖ Film trójwymiarowy w ZSRR.

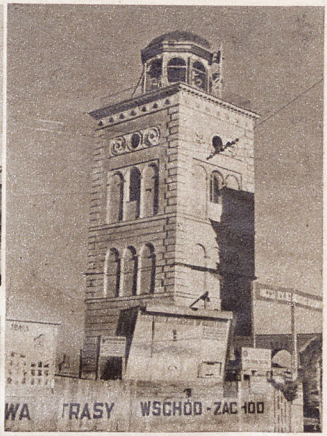
POLSKA KRONIKA FILMOWA

PEŁNE ZABEZPIECZENIE PRAKTYK RELIGIJNYCH

Kościół Marii Panny w Gdańsku, znajdujący się dzisiaj w zaawansowanym stanie odbudowy.



Świeże mury i żebrowanie dachu nad prezbiterium katedry św. Jana w Warszawie.



Dzwonnica kościoła św. Anny — jeden z najpiękniejszych odświeżonych akcentów architektonicznych trasy W—Z.

„Cieszymy się, że mamy sposobność wyrażenia wam naszej ojcowskiej wdzięczności" — oto tłumaczony z NIEMIECKIEGO fragment przemówienia papieża Piusa XII do Niemców. Trudno nam było zorientować się, za co papież dziękuje Niemcom: czy za Oświęcim, czy za Majdanek, czy za masowe wysiedlanie ludności polskiej z polskich ziem w 1939 r, czy też za antypolską kampanię w zachodnich strefach okupacyjnych.

Przemówienie papieża z dnia 17 lipca było niezrozumiałe do ostatnich dni ubiegłego miesiąca, kiedy to papież zagroził represjami religijnymi wszystkim ludziom na całym świecie, którzy dążą do postępu i polepszenia bytu.

Groźba papieska wymierzona jest precyzyjnie głównie w kraje demokracji ludowej. Rząd Polski nie pozostał głuchy na te prowokacje, wydając oświadczenie drukowane w prasie codziennej, z którego podajemy ważny fragment:

„Uchwała watykańska nie ma nic wspólnego z troską o wolność praktyk religijnych, które w Polsce są w pełni respektowane i zabezpieczone. Wprost przeciwnie, jest ona brutalnym pogwałceniem ludzi wierzących. Stanowi ona nadużycie autorytetu Kościoła dla celów nie mających nic wspólnego z religią".

Podkreślając, że Rząd Polski nie dopuści do zakłócenia porządku publicznego i będzie ścigać wystąpienia, które zmierzają do osłabienia ustroju demokracji ludowej, oświadczenie Rządu dodaje, że minister Administracji Publicznej Wolski wyraził zgodę na propozycję Episkopatu, by rozpocząć rozmowy komisyjne między Rządem i Episkopatem w sprawie uregulowania wzajemnych stosunków.

Ten wyraźny akcent dobrej woli został już wielokrotnie potwierdzony działalnością Rządu na polu ochrony religii i zabytków religijnych. Pierwszą troską Rządu w Wrocławiu i Gdańsku było zabezpieczenie i ponowne oddanie do użytku zniszczonych świątyń; odbudowa katedry św. Jana, św. Aleksandra, św. Anny i wielu innych kościołów czyni szybkie postępy w Warszawie. Na tyle dowodów opieki i troski o dobro Kościoła i wierzących — Rząd oświadcza, że:

„Księża i inne osoby duchowne wszelkich szczebli winny kierować się obowiązującym ustawodawstwem polskim zwłaszcza przy wykonywaniu funkcji natury publicznej, w żadnym zaś razie nie mogą wykonywać dyrektyw zagranicznych, sprzecznych z polskim ustawodawstwem i polską racją stanu".

Za wybitne zasługi dla narodu i państwa w dziedzinie kultury i sztuki spośród filmowców zostali odznaczeni orderem „Sztandaru Pracy" I kl. Wanda Jakubowska i II kl. Aleksander Ford.

22 lipca na trasie W—Z, w nowootwartej księgarni-kawiarni „Czytelnika" została wręczona tegoroczna nagroda literacka „Odrodzenia" za najwybitniejszy tom prozy.

Otrzymał ją w tym roku znakomity poeta Mieczysław Jastrun za powieść biograficzną p. t. „Mickiewicz". Na zdjęciu przemawia Karol Kuryluk, siedzą od lewej: Jerzy Andrzejewski, Jarosław Iwaszkiewicz, Mieczysław Jastrun, Zofia Nałkowska, Tadeusz Breza, Zofia Dembińska.

WIADOMOŚCI RÓŻNE

Film o wielkim uczonym

W stulecie urodzin wielkiego fizjologa radzieckiego, Iwana Pawłowa, wchodzi na polskie ekrany film o tym wielkim uczonym pt. „Akademik Pawłow".

Kopie filmów dla szkół i świetlic

Akcja rozpowszechniania filmów popularno-naukowych w szkołach i świetlicach hamowana była dotąd z powodu braku dostatecznej ilości kopii filmów wąskotaśmowych. Obecnie Dział Filmów Oświatowych otrzymał własne laboratorium, w którym sporządzone zostanie 100 kopii niemych i 100 dźwiękowych każdego filmu oświatowego.

Festiwal filmów dokumentalnych

W drugiej połowie sierpnia br. odbędzie się w Edynburgu festiwal filmów dokumentalnych. Festiwal ten będzie przeglądem produkcji filmów dokumentalnych z całego świata. W latach 1947 i 1948 Polska otrzymała na festiwalach w Edynburgu 3 dyplomy.

Coraz więcej widzów w kinach

W całym kraju czynne są obecnie 574 kina stałe (w tym 19 kin aktualności) i 160 kin ruchomych. Miesięcznie wszystkie kina w Polsce odwiedza około 8 500 000 widzów. Frekwencja widzów w porównaniu z rokiem ubiegłym wzrosła o milion miesięcznie. Kina aktualności odwiedza miesięcznie około 100 tysięcy widzów, kina ruchome mają miesięcznie przeszło 800 tysięcy widzów, w tym pół miliona widzów na wsi. Tak więc film staje się coraz bardziej powszechną rozrywką ludzi pracy.

BALET RADZIECKI

W Warszawie i szeregu miast polskich wystąpił na kilkunastu wieczorach znakomity zespół baletowy Akademickiego Teatru Wielkiego w Moskwie.

Publiczność polska miała możność podziwiać wysoki poziom i rozwój sztuki choreograficznej w Zw. Radzieckim. Balet radziecki o 200-letniej tradycji, do okresu Rewolucji Październikowej służył tylko klasie uprzywilejowanej, teatry operowe istniały tylko w czterech wielkich miastach. Dziś nie tylko w stolicach poszczególnych republik, lecz również w innych większych miastach czynne są teatry baletowe, posiadające własne szkoły na wzór Wielkiego Teatru w Moskwie.

Radziecka sztuka choreograficzna walczy z dekadentyzmem, dominującym często w balecie klasycznym. Wykorzystuje ona twórczość ludową dla nowej sztuki realistycznej. Balet radziecki — to balet wielkich uczuć ludzkich, balet poważnej dramaturgicznej a przede wszystkim wielkiej formy muzycznej.

GEORGES SADOUL

PO WIZYCIE W POLSCE

Bardzo trudno jest wydać trafny i umotywowany sąd o polskiej kinematografii, jeżeli się nie jest samemu Polakiem. Cudzoziemiec, który nawet tak jak ja, miał po wojnie dwukrotnie okazję odwiedzić Polskę i zaznajomić się z jej osiągnięciami filmowymi — bardzo jest jeszcze daleki od poznania wielu problemów, nurtujących życie Polski i odzwierciedlonych w jej kinematografii.

To, co przede wszystkim uderza Francuza w filmach polskich, to ich ambicja. Kinematografia wasza powstała z niczego lub prawie z niczego: zburzone studia, kadry artystyczne i techniczne przerażająco zdziesiątkowane, eksploatacja zdezorganizowana przez dewastację kin, wyposażonych w aparaturę starą lub zniszczoną.

Perspektywa, jaką daje mi oddalenie, uwypukla pewne sprawy szczególnie uderzające. Mieszkaniec Warszawy wie, że jego miasto odbudowuje się, ale uczestnicząc w codziennym trudzie nie zdaje sobie sprawy z ogromu osiągniętych wyników. To dostrzec może w pełni cudzoziemiec, który powraca do stolicy po dwu latach nieobecności i zastaje ulice tam, gdzie przedtem widział martwe gruzy. Ogarnia go podziw, gdy dowie się, że w ciągu tych dwu lat atelier w Łodzi powiększyło się znacznie, a fabryka kinotechniczna, która w roku 1947 była w stadium prac nad prototypem polskiego projektora — dziś dostarcza już kinom dziesiątki doskonałych całkowicie polskich aparatów.

W dziedzinie produkcji filmów rezultaty są może jeszcze poważniejsze. Znam wszystkie z tych siedmiu czy ośmiu filmów fabularnych, jakie zrealizowano w Polsce po wojnie. Przyznam, iż oglądałem je nie bez pewnej obawy. My, tu we Francji, byliśmy skłonni przypuszczać, iż **„Ostatni etap"** który pobił w naszym kraju tej zimy wszystkie rekordy kasowe filmów zagranicznych, jest wyjątkiem w produkcji polskiej. W filmie częściej niż gdziekolwiek indziej sprawdza się przysłowie: „jedna jaskółka nie czyni wiosny". Można by je zastosować na przykład do pewnych złych okresów produkcji francuskiej.

Obawy moje okazały się płonne. Z wyjątkiem jednego czy dwu, wszystkie filmy wyprodukowane w Polsce od 1946 r. są wysoce interesujące. Zarówno w treści jak i w formie nie znajdzie się w nich nic z miernoty. Nie jestem pewien czy krytycy polscy zdają sobie z tego sprawę. Obawiam się, że czasami są oni zbyt surowi dla własnych filmów.

Produkcja filmowa nie może ograniczać się wyłącznie do obrazów przeznaczonych dla nagród międzynarodowych w Cannes, Mariańskich Łaźniach czy Wenecji. Taka ambicja — pozornie trudna i wysoka — zawiera w sobie jednak ryzyko popadnięcia w zupełne łatwizny. Na przykład — w wyborze tematu. Łatwiej jest niewątpliwie osiągnąć sukces w filmie na temat już dziś historyczny — niedawnej wojny i oporu — niż stworzyć dobry obraz współczesny, o odbudowie i czasach powojennych.

Proszę mnie źle nie rozumieć Nie chcę bynajmniej powiedzieć tutaj, iż nie jest rzeczą słuszną uczczenie przez film bohaterskich walk narodu polskiego podczas ostatniej wojny. Sądzę jednak, że jednym z objawów obecnego kryzysu kinematografii francuskiej jest systematyczne i umyślne pomijanie tematów prawdziwie patriotycznych. Chcę tylko powiedzieć, że chęć sławienia przeszłości nie powinna przesłaniać tematyki współczesnej, znacznie trudniejszej do opracowania filmowego.

Mówiono mi, że krytyka polska bardzo źle przyjęła **„Jasne Łany"**. Niewątpliwie, filmowi temu można niejedno zarzucić: aktorzy nie są świetni ani dobrze dobrani, scenariusz nie dość jasny, reżyseria w wielu momentach nasuwa zastrzeżenia. Jednakże ze wszystkich filmów, jakie ostatnio widziałem w Polsce. „Jasne Łany" zainteresowały mnie najżywiej. Właśnie dlatego, że poruszają temat ściśle współczesny, że omawiają problemy nieznane mi i pasjonujące: nową rolę nauczycieli na wsi, elektryfikację gospodarstw, walkę elementów reakcyjnych z postępem na wsi. Autor niepotrzebnie nagromadził w filmie zbyt wiele problemów, ale mimo tych błędów „Jasne Łany" bardzo mi się podobały, ze względu na swe największe zalety: aktualność i prawdę.

Mówiono mi, że film cieszy się obecnie dużym powodzeniem na wsiach polskich. Cieszę się, że ten sukces — choć trochę spóźniony — pocieszy może autorów, zbyt surowo i ostro potraktowanych w miastach i przez publiczność i przez prasę.

Aby móc stworzyć naprawdę dobry film na temat nowy, współczesny — trzeba nieraz zacząć od prób nie od razu udanych. Kiedy na przykład oglądamy dziś **„Czarną niedzielę"**, zapomniany film radziecki Wiskowskiego oraz **„Matkę"**, nieśmiertelne dzieło Pudowkina — dostrzegamy wyraźnie pokrewieństwo między tymi dwoma filmami — miernym i znakomitym. Pudowkin nie stworzyłby prawdopodobnie tak świetnych obrazów w scenach rewolucyjnych walk ulicznych — temat wówczas nowy — gdyby Wiskowskiemu nie udało się przedtem zrealizować tak zadziwiających obrazów zbuntowanych tłumów.

Dziś, przy filmowaniu tematów z życia nowej Polski, należałoby kłaść główny nacisk raczej na treść, niż na doskonałość techniczną. Być może, iż właśnie „Jasne Łany" przyczynią się do stworzenia arcydzieła, które potraktuje problemy wsi polskiej w sposób pod każdym względem wartościowy.

„Za wami pójdą inni" jest filmem zupełnie innego rodzaju niż „Jasne Łany". Twórca jego, niewątpliwie utalentowany i ambitny człowiek, chciał stworzyć dzieło, które by wobec historii i walki narodu polskiego o wyzwolenie było tym czym **„Młodość Maksyma"** Kozincewa i Trauberga była dla Rewolucji Październikowej. Obok bohaterów nagromadził więc wiele postaci drugoplanowych, często dobrze narysowanych i zróżnicowanych w typie, które miały dać przekrój epoki. Chciał użyć obiektywu tak, jak największi powieściopisarze, Balzac czy Tołstoj, używali pióra: uczynić ze swego dzieła „zwierciadło społeczeństwa".

Cel był zbyt wysoki, aby mógł być osiągnięty w sposób doskonały — niemniej pozwolił reżyserowi uzyskać niejednokrotnie doskonałe wyniki. Jedną z najlepszych w filmie jest scena konfrontacji prawdziwych wyzwolicieli Polski z przedstawicielami obozu „biernych", którzy odmawiali wzięcia czynnego udziału w walce, idąc za ostrożnymi radami radia londyńskiego.

W innych partiach filmu natłoczenie postaci i sytuacji nie przynosi tak szczęśliwych rezultatów. Mnogość postaci drugoplanowych przesłania niejednokrotnie głównych bohaterów i mąci bieg akcji. W tym labiryncie widz męczy się trochę. Ale krytyka chwali talent reżysera w operowaniu siłami aktorskimi i ich trafny dobór, doskonałość fotografii, wagę podjętego tematu, wysokie ambicje realizatorskie. Przydałoby się jednak trochę więcej jasności.

Brak dobrych scenariuszy i dobrych scenarzystów jest jedną z głównych bolączek polskiej kinematografii. Ale tę samą bolączkę odczuwa również wiele innych krajów. Ważne jest, że kierownicy **„Filmu Polskiego"** zdają sobie sprawę z tej słabości i kształcą autorów filmowych.

W moich uwagach nie kryje się żaden zarzut. „Nie od razu Kraków zbudowano" — mówi polskie przysłowie. Zdaję sobie sprawę, że nieporównanie łatwiej jest odtworzyć w filmie francuskim po raz setny wiecznie tę samą historię cudzołóstwa, czy w amerykańskim wiecznie te same „wyczyny" gangsterskie — niż znaleźć właściwe filmowe ujęcie dla tematów, które nawet w tak długowiecznej sztuce jak literatura, nie mają żadnej tradycji. Można znaleźć wiele wzorów dla romansu kryminalnego czy historii miłosnej — ale całkowicie nową i własną drogę do sztuki muszą sobie torować tematy takie, jak elektryfikacja kraju, magazynowanie zboża, praca brygad młodzieżowych.

Jest zaszczytem dla kinematografii polskiej, że szuka wyrazu filmowego dla takich właśnie tematów współczesnych. Bo tylko podjęcie ich może dać możność rozwiązania.

Ambitne w treści i formie filmy polskie zasługują w pełni na to, by umieścić je w pierwszym szeregu produkcji światowej.

GEORGES SADOUL

MARIAŃSKIE ŁAŹNIE

Przebieg Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Mariańskich Łaźniach był w roku bieżącym imponujący.

W kategorii filmów długometrażowych do konkurencji stanęły następujące państwa:

Związek Radziecki

przedstawiając filmy: „Miczurin", „Spotkanie na Łabie", „Akademik Iwan Pawłow" i „Bitwa Stalingradzka".

Radziecka strefa okupacyjna Niemiec wysłała na festiwal dwa filmy: „Morgenrot" i „Afera Bluma";

Polska

zgłosiła dwa filmy: „Za wami pójdą inni" i „Skarb";

Węgry

film — „Piędź ziemi";

Czechosłowację

reprezentował na festiwalu film „Pan Habetin ucieka";

Danię

filmy „Walka z bezprawiem" (Kampen Mod Unretten) i „Dzieci z jednego podwórka" (De Pokker Unger);

Włoską

produkcję reprezentowały dwa filmy: „Trzęsienie ziemi" i „Bez litości";

Anglia

przedstawiła filmy: „Scott z Antarktydy" i „Błękitna blizna" (Blue sear);

Meksyk

filmy „Maclovia" i „Świt";

Norwegia

wystąpiła z filmem „Wodospad Trolfossen";

Stany Zjednoczone

przesłały filmy — „Johnny Belinda", „Płodna ziemia" i „Skarb z Sierra-Madre";

Francja

reprezentowana była filmami: „O świcie" („Point du jour"), „Ludzie ludziom" („D'hommes à hommes") i „Czas to pieniądz" („Parade du temps perdu");

Szwecja

wysłała filmy — „Nasze lasy" („Skogen Ar Var Arvendel") i „Na tych ramionach" („Pa Dessa Skuldror").

Belgia, Bułgaria, Rumunia. Indie i Szwajcaria wzięły udział jedynie w konkursie filmów krótkometrażowych, dokumentalnych, naukowo-popularnych i eksperymentalnych. Do tej konkurencji stanęły ponadto: Związek Radziecki, Polska, Czechosłowacja, Dania, Węgry, Włochy i Norwegia.

Niektóre z wymienionych filmów pełnometrażowych były wyświetlane — zgodnie z regulaminem festiwalu — poza konkursem. Również i w tym roku decydującym warunkiem przyjęcia na konkurs i do oceny było hasło festiwalu: „O nowego człowieka — o pełniejsze człowieczeństwo". Dlatego też niektóre z nadesłanych filmów nie zostały przez Komitet Organizacyjny dopuszczone na festiwal.

Podobnie jak w latach poprzednich, tak i obecnie zwrócono w Mariańskich Łaźniach specjalną uwagę nie tylko na artystyczną stronę filmów, lecz także i na to — jak dalece służą one sprawie postępu, demokracji i pokoju. Stanowisko takie znajduje wyraz w ustanowieniu — obok innych nagród — nagrody Pokoju i nagrody Pracy.

Po festiwalu w Mariańskich Łaźniach w przemysłowych ośrodkach Czechosłowacji odbyły się festiwale robotnicze. Na festiwalach tych demonstrowano filmy wyświetlane w Mariańskich Łaźniach.

Festiwal w Mariańskich Łaźniach wywołał wielkie zainteresowanie w świecie filmowym. Świadczyła o tym cyfra przeszło stu oficjalnych delegatów i dziennikarzy zagranicznych.

Obszerne sprawozdanie z festiwalu zamieścimy w następnym numerze.

OGLĄDAMY FILMY trójwymiarowe

Moskwa, w lipcu 1949

Obserwując pracę wytwórni filmowych poszczególnych republik radzieckich dostrzec można pewne niedomogi, utrudniające pełny rozwój twórczości filmowej tych narodów, trudności analogiczne do tych, z którymi boryka się nasza młoda, powojenna kinematografia polska.

Najpoważniejszym kłopotem ambitnych ośrodków: taszkienckiego, tbiliskiego, mińskiego i innych jest brak dobrych scenariuszy. Wprawdzie wyprodukowano w nich już po wojnie wiele wartościowych filmów, jak odznaczony stalinowską nagrodą film wytwórni w Kijowie „Trzeci szturm" (oglądany nie tak dawno na polskich ekranach), lub tak samo nagrodzony obraz aszchabadzkiej wytwórni „Narzeczona z Turkmenii", czy też film kazachski „Złoty róg". Gruzińska wytwórnia zrealizowała film muzyczny „Kieto i Kote", kijowska — „Ludzie idą do szczęścia", film o życiu wsi ukraińskich, tbiliska — komedię „Szczęśliwe spotkanie". Wprawdzie opracowuje się w tej chwili szereg filmów dokumentalnych, jak np. „Radziecki Kazachstan", „Droga do obfitości" (Ukraina), „Radziecka Armenia", „Radziecka Gruzja" (kolorowy) i „Radziecki Uzbekistan" — lecz osiągnięcia te wciąż jeszcze nie nadążają za potężnym rozwojem socjalistycznego życia republik radzieckich. Wielokierunkowość i dynamizm tego rozwoju powinien znaleźć odzwierciedlenie w twórczości filmowej. Dlatego też zacieśnia się w republikach radzieckich współpracę pisarzy z kinematografią.

Niedawno przy gruzińskim związku pisarzy powstała komisja filmowa (wszedł do niej między innymi znany reżyser M. Cziaureli), której zadaniem będzie stworzenie nowych wysokowartościowych scenariuszy.

Celem przygotowania kadry scenarzystów organizuje się liczne studia dla młodych pisarzy we wszystkich prawie republikach radzieckich.

W najbliższym czasie rozpoczną działalność absolwenci wydziału scenario-pisarskiego Instytutu Filmowego.

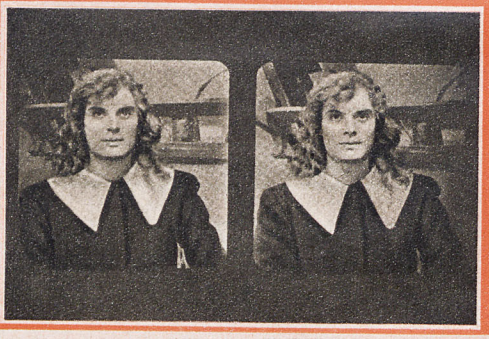
KINO STEREOSKOPOWE

Zainteresowania radzieckiej kinematografii nie ograniczają się tylko do dobrego, aktualnego scenariusza. Wiele uwagi poświęca się tu rozwojowi i doskonaleniu kinematografii jako wynalazku technicznego. W pierwszych dniach lipca odbyła się w Moskwie konferencja wynalazców i racjonalizatorów kinematografii radzieckiej, która podsumowała osiągnięcia naukowców radzieckich na tym polu.

Kinematografia radziecka stworzyła samodzielnie wspaniałą technikę filmową, prześcigając w tej dziedzinie kapitalistyczny film amerykański. Uczestnicy konferencji złożyli hołd twórcy pierwszego na świecie filmu naukowego Lebiediewowi i wynalazcom filmu dźwiękowego — Szorinowi i Tagerowi.

Wynalazcy radzieccy udostępnili twórcom filmowym nowy, bogatszy środek wyrazu: film trójwymiarowy — wynalazek, opracowany przez laureata nagrody stalinowskiej, S. Iwanowa. Moskiewskie kino stereoskopowe jest najpoważniejszym osiągnięciem z tego rodzaju prób stworzenia filmu trójwymiarowego. Wynalazek Iwanowa nie jest jeszcze wolny od usterek, lecz daje już możliwości wypracowania nowego języka filmowego.

Dwa zdjęcia stereoskopowe z plastycznego filmu radzieckiego „Robinson Kruzoe". Zdjęcia te wykonane są przez dwa oddzielne obiektywy i następnie, również przez dwa obiektywy aparatu projekcyjnego rzutowane na ekran. Można zauważyć na nich różnice „pola widzenia", dające w projekcji złudzenie trójwymiarowości.



WYNALAZEK inż. IWANOWA

Zagadnienie filmu plastycznego, pasjonujące od dawna uczonych i techników, doczekało się rozwiązania praktycznego przez Szymona Iwanowa. Młody ten inżynier radziecki, który zwrócił na siebie uwagę fachowców rozprawą o efektach świetlnych w rzeźbie — wynalazł swój własny system filmu trójwymiarowego.

System ten wymaga specjalnego ekranu i specjalnej taśmy filmowej. Taśma zamiast podwójnej bocznej perforacji — ma perforację pojedynczą, przechodzącą środkiem. Rozdziela ona dwa równoległe obrazy (klatki), które spełniają takie zadanie jak dwukolorowe okulary w stereoskopach. Połączenie tych dwu obrazów dokonywa się na ekranie zrobionym nie jak dotychczas z białego płótna, lecz z masy mikroskopijnych (o średnicy 4–8 mikronów) stożkowatych soczewek.

W pierwszym stadium doświadczeń Iwanow skonstruował ekran złożony z mnóstwa cieniutkich miedzianych drucików, ale posłużył się nim praktycznie tylko raz — przy wyświetlaniu filmu pt. „Koncert" (w r. 1941).

Spopularyzowanie systemu Iwanowa wymaga zastosowania specjalnych aparatów i ekranów. To zagadnienie w Zw. Radzieckim nie jest jednak takim problemem, jakim niewątpliwie będzie przez długi czas w innych krajach.

Pozostaje jeszcze ciekawe zagadnienie artystycznego rozwiązania tych zupełnie nowych możliwości sztuki filmowej.

Do zagadnienia tego powrócimy jeszcze.

K. W.

Stworzenie kina stereoskopowego jest wydarzeniem równie ważnym, jak wynaleziony przed laty film dźwiękowy. Film trójwymiarowy przynosi nową strukturę wyobrażeniową sztuki filmowej. Film ten czyni widza współuczestnikiem rozgrywających się na ekranie zdarzeń. W związku z tym pojawiły się nowe problemy plastycznej kompozycji klatki filmowej, światłocienia, umiejscowienia i zsynchronizowania dźwięku (dotychczas głośnik aparatury dźwiękowej znajdował się za ekranem), a także montażu trójwymiarowego filmu. Wyświetlane dotychczas na ekranie moskiewskiego kina stereoskopowego dwa filmy „Robinson Kruzoe" i „Maszyna 22—12" miały charakter raczej eksperymentalny — nie usiłowały rozwiązać wyżej wspomnianych problemów. Nowy program tego kina: obrazek filmowy „Słoneczny kraj", film oświatowy „Kryształy" i krótkometrażowa komedyjka „O. Łówek na lodzie" rozszerzają już ramy tych eksperymentów.

RYBA NA WIDOWNI

„Słoneczny kraj" pokazuje wczasy robotników na Krymie i nad Morzem Czarnym. Wspaniała przyroda, piękna architektura i morze — to doskonały materiał dla tego rodzaju filmów. Szczególnie pięknie sfilmowane zostały wycieczki po morzu, którego fale — wydawałoby się — wlewają się na widownię, wywołując niecodzienne emocje wśród publiczności. Zabawny jest też epizod z łowieniem ryb. Rybak zarzuca wędkę i daleko, jakby z ostatnich rzędów widowni, wyciąga sporą rybę.

Film „Kryształy" nie wyzyskuje wielu możliwości filmu trójwymiarowego, tym niemniej jest bardziej interesujący i bogatszy niż dwuwymiarowe filmy oświatowe. Do filmu tego wprowadzono człowieka podróżującego po szczytach zwalisk kryształowych. Chwyt ten niewątpliwie ożywił w samym założeniu suchy, naukowy temat. Przy oglądaniu tego obrazu widownia ma znów moment emocji: odłamki, oderwawszy się od kryształu, płyną nad głowami publiczności w głąb sali.

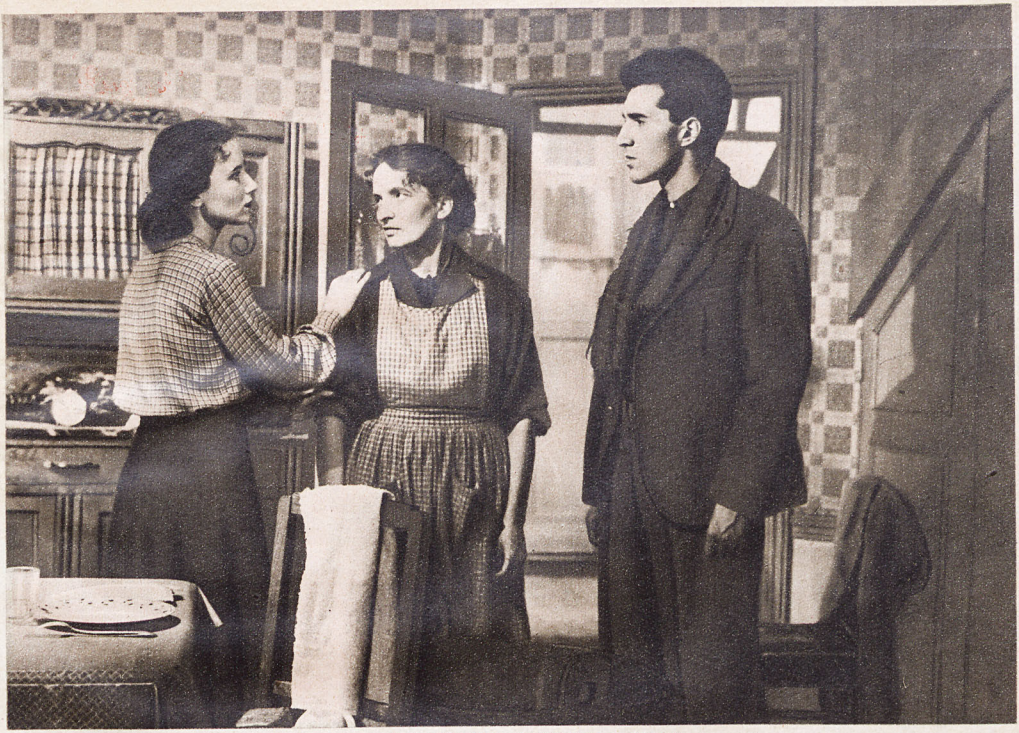
„O. Łówek na lodzie" — to bezpretensjonalna komedyjka, osnuta na tle niejasnego — zdaniem krytyki radzieckiej — nieporozumienia. Temat komedyjki — znów zdaniem krytyki — równie dobrze, jeśli nie lepiej nadawałby się dla zwykłej krótkometrażówki. Autorzy komedyjki posłużyli się doświadczeniem poprzednich filmów trójwymiarowych, nie wzbogacając osiągnięć w tej dziedzinie twórczości filmowej.

*

Dużo satysfakcji dla Polaka w Moskwie dostarcza obserwacja życia kulturalnego radzieckiej stolicy. W związku z Rokiem Chopinowskim na jesień bieżącego roku przygotowuje się w ZSRR szereg imprez artystycznych, poświęconych pamięci naszego kompozytora. Oprócz wystawy chopinowskiej organizowanej przez Moskiewską Filharmonię, wszystkie filharmonie państwowe przygotowują lekcje i specjalne wieczory poświęcone życiu i twórczości Chopina.

W licznych koncertach chopinowskich wystąpią znakomici artyści radzieccy, znani dobrze polskiej publiczności: J. Żak, J. Briuszkow, W. Sofronickij, G. Ginzburg, L. Oborin, G. Nejgauz, S. Richter, N. Jemielianowa i D. Szafran.

MIECZYSŁAW KWIECIEŃ



Scena z filmu francuskiego „O świcie" reż. L. Daquin'a

PIERRE DAIX

RED. NACZELNY „LES LETTRES FRANÇAISES"

KRYZYS KINEMATOGRAFII FRANCUSKIEJ

Film francuski przeżywa poważny kryzys. Przyczyny ekonomiczne kryzysu są znane: francusko-amerykańska umowa (zwana układem Blum-Byrnes) oraz inwazja najgorszych filmów amerykańskich na ekrany francuskie utrudnia produkcję i wyświetlanie dobrych filmów własnych.

Jeżeli przejrzy się listę filmów francuskich z roku 1948 oraz z 1949 wraz z tymi, które obecnie znajdują się w realizacji, powstaje pytanie, czy chodzi tutaj o specyficzny kult przeszłości prowadzący do „odgrzewanych kotletów", czy też jest to objaw zwykłej nieudolności?

Wszyscy realizatorzy, którzy posiadają pewne stanowisko w kinematografii francuskiej, poświęcają się prawie wyłącznie ponownej realizacji starych tematów. Claude Autant Lara, twórca odważnych filmów, przygotowuje obecnie wersję filmową komedii napisanej w roku 1909, ogranej we wszystkich teatrach Paryża i prowincji. Carné, mający na swoim koncie kilka spośród najpoważniejszych filmów francuskich, zadowala się niestety powtarzaniem samego siebie. Obok nich widać utalentowanych realizatorów, tracących czas na trzecią czy czwartą wersję banalnego tematu, który kiedyś odniósł sukces. Jednym z nich jest tragiczna historia księcia następcy tronu monarchii austro-węgierskiej, zwana „tragedią Mayerlingu".

Impas, w jakim znalazł się film francuski, nie jest czymś nowym. Powody impasu są rozmaite. Po pierwsze na przeszkodzie nowym pomysłom stoi kapitalistyczny system produkcji. Producenci wobec silnej konkurencji amerykańskiej nie chcą ryzykować tematyki niewypróbowanej, która nie gwarantuje „kasowości". Temat, który miał powodzenie w okresie filmu niemego przed 25 laty i w początkach dźwiękowca 15 lat temu, uważają za pozycję „murowaną" także na rok 1949!

Poza tym występują racje polityczne. Wraz z próbami kolonizacji Francji przez Amerykanów i ich podżeganiem do wojny, wzrasta napięcie walki klasowej, wzmagając opór narodu francuskiego przeciwko reakcji. Im bardziej wzrasta ten opór, tym silniej działa cenzura, polecając filmy, o których pisałem, i zabraniając mniej lub bardziej oficjalnie realizacji filmów postępowych, między innymi scenariuszy poświęconych Wiośnie Ludów. Naturalnie, ten nacisk polityczny ma wpływ na realizatorów. Nie powinno to jednak przesłonić oportunizmu samych reżyserów.

Krytyk filmowy Claude Maurie, który należy do obozu de Gaulle'a, pisze — właśnie z powodu czwartej wersji Mayerlingu:

„Patrząc na to dzieło raz jeszcze stawiamy sobie pytanie: czemu tyle zalet w pomyśle i wykonaniu filmu nie wzrusza nas w najmniejszym stopniu? Potwierdza się fakt, że kinematografia znajduje się (tymczasowo) w impasie. Trzeba by zrezygnować z osiągniętej perfekcji technicznej i zmienić całkowicie założenia i metody pracy. Ale dokąd mamy iść i jak?..."

Tę samą kwestię porusza tygodnik gaullistów „Carrefour" piórem Françoise Giraud, która pisze:

„Zdaje się, że nie uda się nam odtworzyć (w filmie) naszej epoki. Strach przed komunistami skłania nas do wzdychania za epoką wszechwładzy kokot na ekranie..."

Nawet reakcyjny obóz zaczyna spostrzegać, że kinematografia jest nie tylko dobrym interesem i że publiczność nie łyka już bezkrytycznie wszystkiego, co jej się podaje.

Publiczność francuska zrobiła niedawno ciekawe podwójne doświadczenie. Przede wszystkim przekonała się o niższości filmów Hollywood i przestała na nie chodzić, a jednocześnie z entuzjazmem przyjęła filmy postępowe. Cenzura odrzuca z reguły filmy radzieckie, ale powodzenie dwu filmów polskich: „Ostatniego etapu" i „Ulicy granicznej", filmu węgierskiego „Gdzieś w Europie" jak i paru filmów realistycznej szkoły włoskiej było tak wielkie, że nikt nie mógł temu zaprzeczyć.

To wszystko odbija się też dotkliwie na konformistycznej kinematografii francuskiej. Frekwencja w kinach spadła ostatnio o 30—35%. W tym samym czasie krytyka chwaliła dwa filmy postępowe „Antoni i Antonina" Béckera (1947) i „O świcie" Daquina (1949) jako wybitne dzieła kinematografii. „O świcie", to film o górnikach północnej Francji, ich walce i interesujących ich problemach. Film ukazuje także górników polskich, którzy chcą wracać do kraju. Jest to film czysty i prawdziwy, bez żadnych koncesji na rzecz niezdrowego erotyzmu.

Naturalnie, nie powiedziano w nim wszystkiego, co powinno być powiedziane, ale istnieje cenzura! Nikt jednak — w czasie, gdy zamyka się w więzieniach strajkujących górników — nie miał żadnych wątpliwości co do rewolucyjnego znaczenia filmu. Nikt, nawet ci, którym się to bardzo nie podobało, począwszy od reakcjonistów, a kończąc na walczących katolikach — nie mogli wydać ostrej opinii o tym filmie.

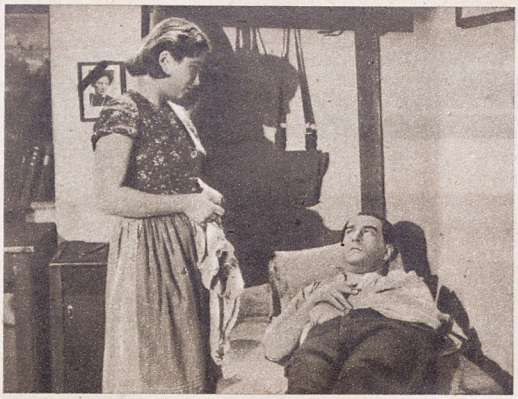
Zrozumienie konieczności odnowienia tematyki zaczyna ogarniać coraz szerszy krąg filmowców. Nawet Clouzot, który ukończył film wybitnie godny potępienia („Wybrzeże złotników") i przygotował ku aplauzowi reakcjonistów drugi podobny, porzucił tę myśl i zaczął realizować inny scenariusz, może banalny, ale nie ograniczający się jedynie do demonstrowania scen pornograficznych.

Przyczyny kryzysu filmowego we Francji są konsekwencją postawy burżuazji francuskiej wobec problemów dnia. Ale nurt postępowy płynie coraz żywiej. Przykład filmów radzieckich i filmów demokracji ludowych dowodzi jasno, jakim dobrodziejstwem dla sztuki filmowej jest wyzwolenie z serwitutów kapitalistycznej produkcji.

Poziom filmów postępowych wykazuje niezbicie, że w duchu marksizmu i w ogniu walki klasy robotniczej rodzi się wyższa sztuka filmowa.

Ta lekcja zaczyna być rozumiana nawet we Francji.

PIERRE DAIX
Przekład: L. Dag.



Scena na strażnicy granicznej z filmu czechosłowackiego „Dni zdrady"

Scena z filmu francuskiego „Potępieńcy". — Do łodzi podwodnej przybija czółno z Forsterem i W. Morusem, bohaterami filmu

POTĘPIEŃCY

ZAGUBIENI WŚRÓD OCEANU

Jest to historia jednej z ostatnich niemieckich łodzi podwodnych, która ucieka przez Ocean Atlantycki do „zaprzyjaźnionych" portów Ameryki Południowej w dniach hitlerowskiej kapitulacji.

Na pokładzie znaleźli się rozmaici ludzie, niedobitki ustroju faszystowskiego. Bez względu na zbliżającą się i już nieuchronną klęskę Hitlera muszą utrzymać prestiż faszystowskiej „ideologii" po drugiej stronie Atlantyku.

Zadanie to otrzymali: generał niemiecki, dowódca jakiejś bliżej nieokreślonej i zapewne dawno rozbitej niemieckiej jednostki wojskowej i bliski współpracownik Himmlera, oberszturmführer gestapowiec Forster — występujący zresztą w cywilu.

Ci dwaj główni „bohaterowie" otoczeni są zgrają epigonów faszyzmu. Widzimy szwedzkiego wynalazcę, który w nowych warunkach ma uratować Niemcy jakąś „Wunderwaffe", francuskiego dziennikarza z obozu Marcela Deata, włoskiego finansistę, który wspierał dojście do władzy Mussoliniego, Niemkę z Sudetów (żonę owego Włocha), wreszcie „adiutanta" Forstera, młodego chłopaka, odpowiednio zdemoralizowanego wychowanka „Hitlerjugend".

René Clément, twórca wybitnego filmu „Bitwa o szyny", zrealizował „Potępieńców" głównie dla Francuzów. Dialogi toczą się więc przeważnie w języku francuskim. Być może, że w tym celu scenarzysta wprowadził do akcji postać niepotrzebną i nieprawdopodobną: młodego lekarza francuskiego, którego zadaniem jest „spisanie tego co widział i słyszał oraz przekazanie potomności..." Ten lekarz dziwnie obojętny politycznie i trzęsący się stale o swoje życie i zdrowie wychodzi cało (jako jedyny) ze straszliwych przygód na oceanie, podczas gdy wszyscy hitlerowcy i załoga łodzi wymordowują się wzajemnie.

W tym leży słabość scenariusza, sowicie zresztą wynagrodzona znakomitą reżyserią, inscenizacją i zdjęciami Alekana — najlepszego — obok Isnarda, operatora francuskiego.

Doskonale zrekonstruowane wnętrze łodzi podwodnej, na której odbywa się 4/5 akcji, duszna, nabrzmiała strachem, erotyzmem i wzajemną nieufnością atmosfera — to mistrzowskie osiągnięcia Clémenta.

Dramat małeńkiej kosmopolitycznej społeczności bankrutów faszyzmu narasta w sposób sugestywny w miarę przenikania coraz to gorszych wiadomości z frontów w Rzeszy. Upadek Berlina, śmierć „führera", kapitulacja, pogrążają wszystkich jadących łodzią w coraz gorszą depresję.

Samobójstwa i morderstwa mnożą się, przy czym tło poszczególnych decyzji jest doskonale podmalowane dramatycznie. Giną wszyscy — niejako symbolicznie, tak jak przegrywa ich ideologia, ich świat.

Aktorzy — w znacznej mierze nieznani naszej publiczności — odtwarzają odrażające i antypatyczne postaci z doskonałością i precyzją godną lepszej sprawy. Zdemoralizowana Niemka (Florence Marly), adiutant-homoseksualista (Michel Auclair), szpieg Larza (Dallo) i wszyscy inni tworzą zespół, nad którym widać jedną batutę reżyserską. Orkiestra aktorów gra zespołowo, nie ma lepszych i gorszych kreacyj.

W sumie: film tematycznie znacznie słabszy od realistycznej „Bitwy o szyny", zrobiony jednak doskonale.

WACŁAW ŚWIERADOWSKI

Z notatnik recenzenta

DNI ZDRADY

WSTRZĄSAJĄCE WSPOMNIENIE MONACHIUM

Jest wrzesień — tragiczny dla Czechosłowacji wrzesień 1938 roku. Mniejszość niemiecka w czeskich Sudetach domaga się na rozkaz Berlina przyłączenia tej części Czechosłowacji do Niemiec. Mnożą się akty gwałtu, sabotażu i jawnej prowokacji.

Władze czeskie — ufne w traktaty, ufne w swój sojusz z Francją, okazują niewyczerpaną cierpliwość, nie chcąc dać do rąk propagandy niemieckiej argumentu o uciskaniu mniejszości. Czechosłowacki minister spraw zagranicznych depeszuje do posła czechosłowackiego w Paryżu: „Jednak odroczyliśmy mobilizację, gdyż uważamy, że nie należy przeszkadzać rokowaniom między Paryżem a Londynem. Nie chcemy zrobić niczego takiego, co w Paryżu i Londynie byłoby uważane za przeszkodę w ich wysiłkach dla utrzymania pokoju. Ale prosimy zarówno rząd francuski jak i francuski sztab generalny, aby wzięły pod uwagę wyjątkowe niebezpieczeństwo sytuacji i zdały sobie sprawę z odpowiedzialności, jaką biorą na siebie za nasz i swój los..."

Dzisiaj wiemy, czym skończyła się ta polityka ustępstw, wiemy czym odpowiedziała angielska i francuska burżuazja na tę ufność Czechosłowacji. Nikczemnym słowem: M u n a c h i u m — zamknięto ten rozdział historii. Aneksja i rozbiór Czechosłowacji stały się już psychicznie faktem dokonanym.

Ta karta historii została w filmie przeniesiona na maleńki skrawek terenu — na pograniczną wieś czechosłowacką w Sudetach.

I od razu powiedzmy, że sposób w jaki pokazano skutki uprawiania „wielkiej polityki" na drobnych zdarzeniach — jest mistrzowski.

W ostatnich czasach prowadzi się ożywione dyskusje na temat realizmu w sztuce. W „Dniach zdrady" znajduje się odpowiedź na pytanie, czym jest realizm w sztuce filmowej. Film ten jest zarówno dokumentem, jak i objawieniem prawdy o człowieku, jest ilustracją tej idei, jaką wysunięto w zastosowaniu do filmu w Mariańskich Łaźniach: o nowego człowieka, o pełniejsze człowieczeństwo. Rzeszy sfanatyzowanego motłochu hitlerowskiego przeciwstawiono tu „dzi prostych, kochających swoją pracę i wierzących w świat lepszy, który zbuduje się wysiłkiem wszystkich uczciwych ludzi. To przeciwstawienie zobrazowano w „Dniach zdrady" w sposób tak wstrząsający, że wrażenie zostaje w nas na długo.

„Dni zdrady" są jednym z najlepszych filmów produkcji czechosłowackiej. Jest to tym większa niespodzianka, że jest to pierwszy długometrażowy film reżysera Jiri Weissa, znanego wprawdzie w świecie filmowym już od dawna, lecz tylko w dziedzinie krótkiego metrażu.

Narodziny nowego talentu reżyserskiego powitała swego czasu prasa czechosłowacka z prawdziwym entuzjazmem. Po zobaczeniu filmu trudno byłoby i nam nie podzielić tego entuzjazmu. Warto zapamiętać nazwisko Weissa: stać się ono może niedługo w świecie filmowym bardzo głośne.

T. ŚWIERCZ

BILET PARTYJNY

ODPOWIEDŹ NA AKTUALNE PYTANIA

Zdawałoby się, że każdy film — z wyjątkiem tych, które stanowią jakąś rewelację artystyczną w swoim czasie, a później przechodzą do klasycznego repertuaru kinematografii — po kilku latach umiera śpiercią naturalną: staje się nieaktualny, nieciekawy.

Na przykładzie „Biletu partyjnego", zrealizowanego w roku 1936, widzimy, że tak nie jest. Nie był on nigdy rewelacją artystyczną, ale dzięki wadze tematu zachował aktualność po dziś dzień — dla nas szczególnie żywą właśnie w roku obecnym.

Bogaty chłop z Syberii zamordował komsomolca w kołchozie i zbiegł do Moskwy. Tam, będąc na usługach obcego wywiadu, usiłuje podstępem pozyskać zaufanie partii, aby wykorzystać je dla swych szpiegowskich celów.

Udaje mu się dostać pracę w zakładzie przemysłowym, a nawet wkraść się w szeregi partii, teraz jednak dopiero zaczynają się prawdziwe trudności. Okazuje się bowiem, że legitymacja partyjna nakłada na posiadacza szczególnie poważne obowiązki, wymaga od niego więcej pracy i poświęcenia niż od innych.

„Bilet partyjny" przyszedł do nas w samą porę — właśnie w okresie wymiany legitymacji partyjnych PZPR. Członkowie partii, jak zresztą i wszyscy bezpartyjni wiele się nauczą, oglądając „Bilet partyjny".

Jednym z najlepszych fragmentów filmu jest pełna dramatycznego napięcia dyskusja w fabrycznym Komitecie partii, dotycząca sprawy legitymacji partyjnej.

Wśród wykonawców wysuwają się na czoło nie główni bohaterowie filmu A. Wójcik i A. Abrikosow, lecz wykonawcy ról drugoplanowych: młody, pełen entuzjazmu działacz partyjny I. Malejew i A. Gorimow, grający w filmie rolę sekretarza komitetu fabrycznego partii.

Choć w technice gry aktorskiej a także w pewnych ujęciach znać, iż film realizowano kilkanaście lat temu, mimo to jednak wychodzimy z sali kinowej z przekonaniem, że widzieliśmy obraz tak związany z życiem, jak gdyby był nakręcony ledwie przed miesiącami i specjalnie dla nas.

B. Z.

URAL

Jest to piękny, kolorowy, średniometrażowy obraz Wytwórni Filmów Dokumentalnych w Moskwie, wykonany w barwach naturalnych. Rzadko zdarza się oglądać tak dobry i ciekawy film krajoznawczy.

Wspaniałe widoki gór Uralskich, rzeki płynące w dolinach, bogata roślinność, ukazane w naturalnych barwach — wszystko to przypomina nieco urodę Pienin. Lecz na Uralu, u podnóża gór, widzimy wspaniałe, pełne zjeleni nowoczesne miasta i gigantyczne zakłady przemysłowe.

Pamiętamy, jak w czasie wojny krążyły wśród nas opowieści o olbrzymim przemyśle radzieckim na Uralu. Dziś mamy okazję zobaczenia na własne oczy w filmie tego, o czym przedtem słyszeliśmy.

Widzimy, jak Ural — potężna zbrojownia Związku Radzieckiego w czasie wojny — przekształcona została dziś w potężny ośrodek produkcji traktorów, obrabiarek, maszyn, samochodów — wszelkich narzędzi, służących do budowy pokoju.

Film to nie tylko piękny, ale i pouczający.

Reżyserem tego bardzo dobrze zmontowanego i świetnego w swym naturalnym kolorycie filmu jest Korostin.

B. W.

Producenci hollywoodzcy

ZMIENIAJĄ OPAKOWANIE

O NOWYM „REALIZMIE" AMERYKAŃSKIM

Czytamy:

„Kiedy po wojennej pauzie wyglądniali czekaliśmy na nowe filmy amerykańskie, spodziewaliśmy się, że będą objawieniem. A już co najmniej — rewelacją. Nie przewidzieliśmy jednak prostej w zasadzie rzeczy: że gdy nas zmieniały lata najkoszmarniejszej z wojen, Hollywood zatrzymało się w miejscu — oporczywie, denerwująco niezmiennie.

...Dlatego dziś film amerykański tak często drażni, oburza, nudzi, a tak rzadko zajmuje i porywa. Sztampowe recepty amerykańskich producentów, uświęcone szeregiem kasowych filmów, okazały się po wojnie absolutnie fałszywe".

Zdanie powyższe wyjść mogło spod pióra polskiego publicysty filmowego; stało się już przecież truizmem powtarzanie przez widza polskiego: „zawiedliśmy się na filmie amerykańskim", „spodziewaliśmy się czegoś innego"...

Ponieważ jednak przytoczone tu słowa napisał — w lipcu 1947 — jeden z wybitnych krytyków francuskich, dowodzi to, że kryzys filmu amerykańskiego jest równie łatwy do zaobserwowania z horyzontu Warszawy, jak i z horyzontu Paryża.

Już w r. 1946 i 1947 międzynarodowe festiwale filmowe przyniosły wojennym i powojennym filmom amerykańskim niedwuznaczną porażkę, mimo iż liczebnie znajdowały się w znacznej większości.

Seryjna produkcja fabryki snów nie „chwyta" więcej w Europie. Filmy, w których wnętrza są z reguły wspanialsze, kobiety — piękniejsze, a życie — bardziej beztroskie i łatwiejsze, niż w rzeczywistości, wydają się publiczności europejskiej źle zamaskowanym kłamstwem. Tak, kolorowym i upiarfumowanym kłamstwem.

Maluczko, a zdobędzie sobie prawo obywatelstwa przysłowie: kłamie, jak hollywoodzki reżyser.

Minęło 17 lat od chwili, gdy Erenburg napisał książkę o Hollywood, o mętniactwie programowym, o tchórzostwie tematycznym i braku odpowiedzialności artystycznej wszystkich tych Mayerów, Foxów, Zukorów et co. A jednak słowa jego znakomicie pasują do obecnej sytuacji, jakby je napisał wczoraj:

„Zatrzymaj się, taśmo magiczna! Bolą nas oczy. W głowie szumi. Nie możemy już więcej!... A taśma wciąż się kręci...

„Kino, to nie tylko celuloid, nie tylko tricki Paramountu; film ma też własną psychę. Dlatego podlega chorobom psychicznym. To są objawy zwykłego obłędu: pomieszały się z sobą zdjęcia i słowa. Która część? Czemuż to tygrys stał się nagle wąsatym pułkownikiem? Co ma wspólnego skrzypek z parowozami i tramem? „Jim, strzelaj" — ale to krzyczy sam Jim. Mechanik, na pomoc! W budce nie ma żadnego mechanika, tylko taśma i taśma wciąż się kręci. Cienie. Ochrypły głos: „Harry, jestem ci wierna..." U nas seans bez przerw! Długi jak życie".

Narkotyki, produkowane na celuloidowej taśmie w Hollywood nie podniecają dziś i nie usypiają czujności. To właśnie chcieli powiedzieć jurorzy międzynarodowych festiwalów w Brukseli, Locarno, Mariańskich Łaźniach, Gottwaldowie, Wenecji i Cannes, bądź to pomijając Stany Zjednoczone przy podziale nagród, bądź faworyzując zdecydowanie realizatorów niezależnych i postępowych: Wellesa, Forda, Dmytryka, czy Richtera.

Zatrąbiono na alarm: Hollywood traci rynki europejskie.

Businessmeni spod znaku przeróżnych Paramountów są zbyt wytrawnymi handlarzami, by tego nie dostrzegać. Kontrakcja jest w toku: gorączkowo poszukuje się dróg wyjścia z obecnego impasu, szuka się nowych środków i nowych ludzi.

Poszukiwania nowych metod na polu handlowym i finansowym niewiele mają wspólnego ze sztuką filmową i trudno tutaj ocenić ich ewentualną skuteczność. To pewne, że elementów ucisku (by nie powiedzieć — szantażu ekonomicznego) nie brak producentom zza Wielkiej Wody. Za przykład niechaj posłuży nieszczęsny układ filmowy z Blumem, kładący na obie łopatki kinematografię francuską.

Ważniejsze wydają się poszukiwania na polu twórczości filmowej. Przestraszeni sukcesami włoskiego neorealizmu producenci musieli pójść na kompromis i pozwolić na zerwanie, przynajmniej pozorne, z niektórymi bezdusznymi tradycjami.

Równocześnie w prasie filmowej Anglii, Francji, Włoch i innych krajów Zachodu — naturalnie przede wszystkim w prasie, kontrolowanej przez amerykańskie konsorcja — ozwały się głosy zachwytu na temat nowej serii filmów, żeglującej pod firmą „dokumentu społecznego".

Na ekrany londyńskie, paryskie i brukselskie dotarły pierwsze jaskółki tej serii, mianowicie „Dark passage" („Ciemny zaułek") Delmera Davesa, „Kiss of death" („Pocałunek śmierci") Hathaway, „Brute force" („Siła brutalna") i in.

Na czym polega odmienność tych filmów?

Wyjąwszy może kilka scen ze „Straconego week-endu", starych filmów Paula Muni, czy wreszcie chaplinowskich „Świateł wielkiego miasta", film amerykański stara się ukryć przed nami Amerykę. Czy przeciętny widz europejski, obejrzawszy sto obrazów amerykańskich ma bodaj blade pojęcie o tym, jak wygląda zwykła nowojorska ulica? Nie, gdyż pokazuje mu się z reguły jakieś bajecznie luksusowe mieszkania, imponujące wnętrza nocnych lokali i windę. (Typowe przykłady: „Miłość na lekarstwo", „Siostra lokaja" i tysiąc innych).

W „Ciemnym zaułku" pokazuje się nam na koniec San Francisco i to całe San Francisco: wielkie ulice, dzielnice robotnicze, wspaniały most wiszący i obdrapane schody, wznoszące się na szczyty równie autentycznych pagórków, jak w Odessie, czy Breście.

W tym prawdziwym Francisco ukrywa się zbiegły skazaniec, który ucieki, by udowodnić swą niewinność.

Scenariusz nie jest zresztą niczym nadzwyczajnym. Całą nowość stanowi sposób opowiadania, sposób układania obrazów w całość filmową. Kapitalna w wyrazie jest tu pierwsza część filmu: nie widzimy głównego bohatera, gdyż kamera patrzy jego oczyma, jest to film opowiadany w pierwszej osobie liczby pojedyńczej.

Uderza staranne podmalowanie społeczne tła. Drugoplanowe postaci przestały być trywialnymi gagmanami, wprowadzanymi dla wywołania przysłowionych „salw śmiechu", czy taniego dreszczyku emocji. Są to żywi ludzie, szarzy, codzienni, prawdziwi. O każdym z nich wie się akurat tyle, by resztę móc sobie samemu dopowiedzieć.

Także „Kiss of death" jest przykładem nowego „realizmu" amerykańskiego. Jest to twór zgranej trójcy: reżysera Hathaway, znanego scenarzysty Ben Hechta, oraz operatora Brodina. Zadanie tego ostatniego było szczególnie trudne, gdyż obraz realizowany w plenerze rezygnuje w znacznym stopniu z dobierania żądanych efektów świetlnych.

Trójca ta doszła do przekonania, że aby zrobić film, w który można będzie uwierzyć, należy zaangażować nowych artystów o przeciętnych, niewiele mówiących i nieznanych twarzach. Toteż obsadę filmu stanowią nieznani polskiej publiczności Victor Mature, Richard Windmark i Coleen Gray.

„Pocałunek śmierci" jest historią złodzieja, pogrążonego przemocą we własną przeszłość. Zaczyna się doskonałą sceną ujęcia złoczyńcy. Jego wspólnicy uciekają, lecz ujęty, stosownie do praw swego środowiska, daje się skazać, nie ujawniwszy nikogo.

Po roku dowiaduje się w Sing-Sing, że żona jego zmarła, a dwie córeczki są bez opieki i środków do życia. Wtedy zaczyna sypać. Wydostaje się na wolność, próbuje zacząć nowe życie, ale zdradzony przez niego człowiek postanawia się zemścić wszelkimi sposobami, nawet na niewinnych dziewczynkach. Zostaje tylko jedno: dać się zabić, by z kolei morderca został ujęty.

Perypetie psychiczne bohatera pokazane są z delikatnością, zapożyczoną od reżyserów francuskich. Ośmielono się zerwać z przesadną i wygadaną awanturniczością. Oszczędność dialogów przypomina film niemy.

Przypatrując się uważnie pierwszym jaskółkom z serii „realizmu hollywoodzkiego" nie podobna nie zauważyć, iż jest to jakiś dziwaczny realizm.

Owszem, skopiowano dosyć udatnie szereg nowatorskich zdobyczy Rossellinego, Vergano, de Sici, czy Visconiego: bystrą obserwację środowiska, operowanie zdjęciami plenerowymi, unikanie atelier, podchwytywanie drobnych szczegółków z codziennego życia, troskę o nieupiększanie obrazu świata.

Zmieniło się opakowanie.

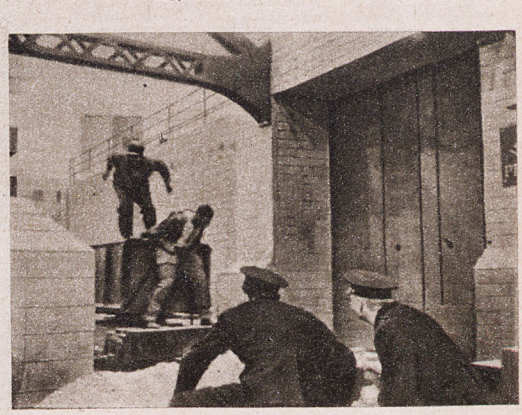
Ale produkt? Produkt pozostał bez zmian, jak zawsze daleki od poważnej problematyki, od prawdziwych społecznie konfliktów, od zagadnień istotnie ważnych i pasjonujących.

Upodobniwszy zewnętrznie nową serię do wspaniałych osiągnięć włoskich w rodzaju „Rzym, miasto otwarte", producenci hollywoodzcy pozostali przy starych nawykach tematycznych. Znowu mamy, jak po tysiąckroć, zbiegłych skazańców, pomyłki sądowe, więzienie w Sing-Sing i morderców. W tych warunkach „realizm" amerykański wygląda na swoistą mistyfikację mającą zamydlić oczy widzowi: w „realistycznym" opakowaniu otrzymuje on stare, wsteczne treści.

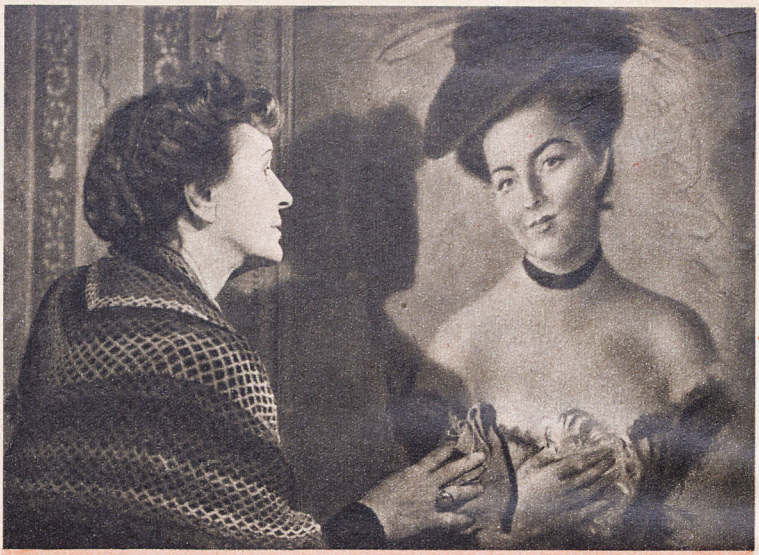
Aby nakręcić film realistyczny, nie wystarczy za znaczną sumę dolarów zaangażować do roboty Rossellinego (reżyser filmu „Rzym, miasto otwarte"). Trzeba też powierzyć mu temat wzięty z życia, prawdziwy. Ale tego producenci hollywodzcy boją się jak ognia.

JERZY PŁAŻEWSKI

Zdjęcie z filmu „Siła brutalna"



Jeśli chodzi o sceny morderstw, to Amerykanie celują w „realizmie" — w życiu i na filmie



Ciocia Kazia ścierała kurz z portretu ciotki Hortensji. — Ciekawa jestem, czy była szczęśliwa — powiedziała Basia, starając się wyczytać w kiepskim portrecie ślady minionego życia.

Ciocia Kazia, pokrzepiona kawą nauczycielki, raźniej przeszła kawałek oddalający ją od jej domu. Dziwny to był dom. Wielka i zapuszczona rudera stała w prawie pustym polu. Parę krzewów i drzewek rosło od przodu wielkiego frontonu, a z tyłu rozciągało się podwórze gospodarcze. Szyby od frontu powybijane pozatykano workami i zabito deskami. Kolumny na ganku odłupane, ale tędy dawno już nikt nie wchodził. Ciocia Kazia wchodzi malutkim, bocznym wejściem i przemyka się ciasnym korytarzem do kuchni, gdzie się skoncentrowało całe jej życie.

Za kuchnią mieści się malutki pokoik, który urządziła sobie Basia. Pozbierała tutaj jakieś porządniejsze meble, jakie zachowały się w innych częściach obszernego domostwa, powiesiła jakieś obrazki i sztychy na ścianie, wreszcie przykryła i meble i ściany prostymi wełniakami i kilimami, aż zrobiło się tutaj całkiem przytulnie.

Za oknem ma ładny widok na wielki świerk, który stoi za domem, parę książek z poezjami i powieściami umieściła na półce przy łóżku i tutaj ma cały świat. Teraz właśnie siedziała przed swoim stolikiem z rękami wspartymi o blat i z oczami wpatrzonymi w przestrzeń za świerkiem. Posłyszała oczywiście kroki cioci Kazi, krzątającej się w kuchni. Zresztą ogień był już rozpalony i ciotka mogła przystąpić do gotowania. Ale tak jej się nie chciało podnosić i znowu wysłuchiwać relacji ciotki o wyprawie do Grodziska. Co tydzień albo i częściej ciocia Kazia jeździła do miasteczka i zawsze wracała mniej więcej z tymi samymi relacjami. Życie upływało tutaj tak monotonnie, że już Basia nawet nie pragnęła żadnego urozmaicenia. Nie chciała nic nowego, bo w tych czasach rzeczy nowe mogły się łatwo okazać straszne lub niebezpieczne.

Ciocia Kazia zajrzała przez drzwi do jej pokoiku, ale Basia się nie poruszyła. Ciotka wycofała się z miną zafrasowaną. Wreszcie nie wytrzymała i otwierając drzwi do niej oficjalnie, zapytała dosyć ostro:

— Basiu! Krowa nakarmiona?

Basia wzruszyła ramionami.

— Pewnie, że nakarmiona... po co się ciocia pyta?

Rzeczywiście — myśli sobie pani Kazimiera, po co ja ją o to pytam? Musiała nakarmić bydlęta... bo jakżeby inaczej...

Basia jak gdyby opanowując swoje niedobre myśli, porwała się od swojego stolika i wybiegła do kuchni.

— Wie ciocia — powiedziała, starając się nadać swojemu głosowi brzmienie wesołości — świnka to teraz ode mnie na krok nie odstępuje. Ja idę do stajni, ona za mną, ja do obory, ona za mną!!... Ona bardzo umie okazać swoje przywiązanie...

Ciocia Kazia śmiechem się po swojemu.

— Zwierzęta są zawsze lepsze od ludzi. Florian także umie okazać swoje przywiązanie...

Florian był to duży moręgowaty kot. Bardzo się cieszy z powrotu cioci Kazi i ociera się o jej nogi i mruczy.

Ciocia Kazia nalała na spodek mleka i dała kocurowi.

Basia się śmieje:

— Zwłaszcza jeżeli chodzi o jedzenie. Gdybyśmy nie byli dla nich bóstwami, które im przynoszą jedzenie, to nie wiem czy okazaliby nam takie przywiązanie. Rzeczywiście wzruszające...

— Basiu — mówi poważnie ciocia Kazia — nigdy nie trzeba wątpić o dobroci. Zwiaszcza u zwierząt — dodaje z westchnieniem.

Basia się jednak nie poddała.

— Rzeczywiście trzeba nam wierzyć w dobroć u zwierząt bo ludzie...

Ciocia Kazia nic nie odpowiedziała. Wzięła Floriana na ręce i pogłaskała go parę razy. Potem wyszła na podwórze.

*

Jakież było ich zdziwienie, gdy wchodząc do kuchni spostrzegły młodą dziewczynę stojącą pośrodku obszernego pomieszczenia i rozglądającą się ciekawie.

— Boże drogi, Zosia! — zawołała Basia — skądżeś ty się tutaj wzięła?

— Gościnna jesteś — powiedziała Zosia, witając się z Basią i z ciocią Kazią — naszukałam się tego twojego domu, kręcę się tu od godziny... i gdyby nie pani nauczycielka z tej samej szkoły, to bym na pewno nie znalazła... Przyjechałam do ciebie na Sylwestra... Czy to nie dobry pomysł?

Basia była bardzo zdziwiona.

— Co ci do głowy przyszło? — spytała. — No, ale chodź do mojego pokoju, to mi opowiesz...

— Właśnie... — powiedziała Zosia — mam do ciebie interes.

Gdy weszły do pokoju Basi, Zosia usiadła na krześle i zaczęła mówić, jak gdyby przystępowała do bardzo ważnej rozmowy. Basia spojrzała na nią ze zdziwieniem.

— Słuchaj Basiu — mówiła Zosia — nie przyjechałam do ciebie na Sylwestra, ale w bardzo ważnym interesie. Musisz mi pomóc...

Basia dziwiła się coraz bardziej.

— Cóż ja mogę pomóc i w jakiej sprawie? Na takim pustkowiu...

— Naturalnie — powiedziała Zosia — ale właśnie to pustkowie odgrywa tutaj pewną rolę. Źle powiedziałam „mi" — chciałam powiedzieć „nam" pomóc... Nie przyjechałam do ciebie sama...

— To znaczy? — spytała Basia.

— Zostawiłam moich towarzyszy przed bramą. O, popatrz.

Obie panienki spojrzały przez okno Za gałęziami świerku widać było bramę przed oknem. Przechadzało się przed nią dwóch młodych mężczyzn.

— Jednego znasz — powiedziała Zosia — to mój narzeczony, Jurek.

— Zaręczyliście się? — spytała Basia — teraz?

— Niedawno...

— A ten drugi?...

— To kolega Jurka. Nazywa się, powiedzmy, Hubert. Właśnie o niego tutaj chodzi. Hubert jest kompletnie spalony...

— Spalony? Co to znaczy? — spytała Basia.

— Boże drogi! — zawołała Zosia — jak można tak o niczym nie wiedzieć. No, nie może się pokazać w Warszawie... zupełnie nie może, i nawet nie może jechać nigdzie dalej. Musi się ukryć na dłuższy czas... jest bardzo wykończony... i ze zdrowiem kiepsko... musi pomieszkać u was przez jakiś czas.

— U nas? — zdziwiła się Basia. — Ależ ciocia Kazia nigdy się nie zgodzi!

— Dlatego też zwróciłam się od razu do ciebie. Musisz poprosić ciocię... Słuchaj — dodała, nagle poważniejąc — przecież tutaj chodzi o życie człowieka i to o życie niezwykle wartościowe. Nie ma innego wyjścia, tylko musi u was pozostać...

W tej chwili zajrzała ciocia Kazia do pokoju:

— Słuchaj, Basiu, co to za ludzie stoją tam pod bramą?

Zosia zażenowała się.

— To moi towarzysze przyjechali ze mną...

— To dlaczego ich pani nie prosi do pokoju? Jakże można tak trzymać ludzi na dworze... Niech ich pani zaraz zawoła...

— Ale, bo to ciociu... — zaczęła Basia i urwała.

— Co takiego? — spytała ciocia Kazia zaniepokojona.

— Tam jest kolega Jurka, który musi u nas zamieszkać na parę dni...

— Zamieszkać u nas? — zdziwiła się ciocią Kazia — ale dlaczego? My tu same kobiety...

— Właśnie dlatego — wtrąciła Zosia — nie mamy go gdzie ukryć...

— A, to on się ukrywa? — powiedziała ciocia Kazia — ha, cóż robić. Jeżeli tak trzeba, niechże pani ich zawoła...

Zosia wybiegła po swoich znajomych, a Basia pocałowała ciotkę w rękę.

— Ja wiedziałam, że ty nie będziesz się bać — powiedziała — ty jesteś bardzo poczciwa...

— Poczciwa to może ja jestem — powiedziała ciocia Kazia — ale kto ci powiedział, że ja się nie boję? Ja się bardzo boję... ale trudno, trzeba coś robić dla tamtych, dla tych, którzy walczą...

Basia uśmiechnęła się pesymistycznie.

— Byle tylko ta walka miała jaki sens.

Zosia powróciła do kuchni z dwoma młodzieńcami. Jurek był młody i ładny, wesoły chłopak, dawny znajomy cioci Kazi i Basi. Obok niego stał dość wysoki blondyn, z dużą wijącą się czupryną, bardzo wymizerowany. Miał taki wyraz twarzy, jak ludzie siedzący przez długi czas w więzieniu lub tacy, którzy przeszli przez wielkie niebezpieczeństwa. Skłonił się obu gospodyniom w milczeniu i podał rękę.

— Siadajcie przy stole — powiedziała ciocia Kazia — tutaj się koncentruje całe nasze życie, a reszta pokojów stoi pusta... W pokoiku Basi to się chyba nie zmieścicie...

Wszyscy usiedli przy prostym, drewnianym stole, który stał pod oknem. Ciocia Kazia z niepokojem popatrzyła na ogień, na którym stały dwa rondelki.

— Zaraz wam coś zrobię do jedzenia — powiedziała.

Fragmenty opowieści
skiego pisarza, według
pod tymże tytułem, re

O

BASIA — Aleksandr
CIOCIA KAZIA — M
HUBERT — Jerzy S

Przez ten czas Basia przypatrywała się nieznajomemu. W pierwszej chwili nie podobał się jej wcale

— Nie potrzeba — zawołał Jurek — my mamy swoje zapasy.

Sięgnął po swój plecak i zaczął wydobywać z niego najrozmaitsze rzeczy.

Najprzód buteleczkę wódki, potem jakieś puszki, kawałek słoniny, cały chleb...

— Zmiłuj się — zaśmiała się Zosia — ty masz jakiś cudowny plecak. Jak ty to wszystko zmieściłeś?

— A, to jest rzeczywiście taki cudowny plecak, plecaczku nakryj się... i wszystko jest od razu co trzeba — zaśmiał się Jurek.

Przez ten czas Basia przypatrywała się nieznajomemu. Oczywiście, nie patrzyła na niego wprost, ale od czasu do czasu rzucała spojrzenia ukradkiem. W pierwszej chwili nie podobał się jej wcale. Wydał jej się ponury i jakiś taki jakby niegrzeczny.

STRONA FILMOWA

— Moja Basieńko — powiedziała ciotka bardzo łagodnie — wydaje mi się, że powinnaś przeprosić Huberta. Pamiętaj w jakiej on jest sytuacji...

filmowej znakomitego pol-
ówej został nakręcony film
ierii J. Rybkowskiego.

OBY:
Śląska
ria Gella
wiński

Hubert milczał przez chwilę, potem powiedział: — Pamiętaj, żebyś mnie nigdy nie pytała, dokąd chodzę...

Nie brał udziału w rozmowie i nie słuchał żartów Jerzego. Siedział z rękami w kieszeniach i patrzył przez okno, choć nie było tam nic ciekawego do oglądania. Chmury niosły się niebem niskim, a przed samym oknem po dworze chodziły jarzębate kury.

— Gdzie my pana umieścimy? — spytała zakłopotana ciocia Kazia.

— Mnie jest zupełnie wszystko jedno — odezwał się po raz pierwszy nowoprzybyły, i Basia usłyszała jego bardzo przyjemny niski głos i ujmujący sposób mówienia, który stał w jaskrawej sprzeczności z ponurym a raczej stwardniałym wyrazem twarzy, — garstka słomy wystarczy...

— Położymy pana w pokoju cioci Hortensji — powiedziała ciocia Kazia — tylko trzeba tam zaraz napalić

Hubert znowu patrzył w okno i nie słuchał rozmowy, tak, jakby ona nie dotyczyła wcale jego osoby.

Pod wieczór napalono w pokoju ciotki Hortensji, ale młodzież skupiła się jednak w pokoju Basi. Mróz brał coraz większy i szyby zamarzły w piękne desenie. Jerzemu odrobina wódki uderzyła do głowy i zabawiał całe towarzystwo. Hubert prawie wcale się nie odzywał. Basia także raczej była milkliwa.

*

Powoli Hubert stał się zupełnie odpowiedzialny za całe gospodarstwo. Wstawał o świcie i zadawał krowie paszę, wynosił cebrzyk z pomyjami dla świń, wreszcie czyścił chlew i oborę prawie codziennie, mył ciepłą wodą Krasulę, która wobec takich starań nabrała zupełnie innego wyglądu.

Nieuniknione było wobec tego, żeby nie spotkali się z Wickiem. Zresztą ich spotkanie wczesnym rankiem w oborze nie wywoływało w młodym wiejskim parobczaku żadnego zdziwienia. Hubert miał nieodparte wrażenie, że Wicek od dawna już wiedział, że dom na pustkowiu ma nowego lokatora i trzymał tylko język za zębami. Podobało się to Hubertowi.

*

Pewnego razu Basia niestarannie zamknęła drzwi chlewika i świnie uciekły. Ciocia Kazia zauważyła je, jak spacerowały niedaleko domu, ale już na polu, narobiła wielkiego alarmu.

— Świnie chodzą po polu! Kto mógł je wypuścić?

— Jak to kto? — spytał Hubert, który rąbał drwa przed domem — tylko panna Basia. Ona tam do nich właśnie niedawno chodziła.

Basia wybiegła z domu i posyłszala słowa Huberta.

— Co się pan do wszystkiego wtrąca? — zawołała. — Dawałyśmy sobie radę bez pana i dobrze nam było.

— To świetnie się składa — odpowiedział spokojnie Hubert — bo jak mnie nie będzie, to panie nie odczują mojej nieobecności.

— Pewnie, że nie odczujemy. Raczej ulgę...

— Basiu, nie kłóć się! — zawołała ciocia Kazia.

Basia pobiegła zaganiać świnie, Hubert poszedł za nią. Uparte bestie długo nie dawały się zapędzić do chlewu, ale Basia ani razu podczas tej gonitwy nie spojrzała na Huberta. Wreszcie zapędzili je do chlewu.

— Niech pani idzie do domu — powiedział młody człowiek — pani się zmęczyła, już ja je zamknę tak, że nieprędko się wyrwą na wolność. Jak Gestapo Polaków... — zaśmiał się.

Basia wróciła do kuchni, gdzie ciocia Kazia gotowała kapuśniak. Spojrzała na nią okiem zaczerwienionym od kuchennego ognia.

— Moja Basieńko — powiedziała bardzo łagodnie — wydaje mi się, że powinnaś przeprosić Huberta. Powiedziałaś mu niepotrzebne rzeczy. Pamiętaj, w jakiej on jest sytuacji...

— Rzeczywiście — Basia wzruszyła ramionami — ani mi się śni.

— Jak chcesz — dodała jeszcze ciotka — tylko wydaje mi się, że niepotrzebnie się z nim kłócisz.

— To on jest taki kłótliwy i zarozumiały — warknęła Basia — naprawdę było nam o wiele lepiej bez niego.

— To wszystko jedno, nie powinnaś mu dawać to odczuć!

— Ach, jeżeli chcesz, to ostatecznie mogę go poprosić... ale jemu się wydaje, że jest jakimś bohaterem i że na wszystko może sobie pozwalać.

Basia kręciła się naokoło stołu, nakrywając do obiadu. Od chwili, kiedy postanowiła przeprosić Huberta, jakoś nabrała humoru. Ciotka wylała kapuśniak do wazy i postawiła na stole.

— Zawołaj Huberta — powiedziała.

Basia wyszła przed dom, ale Huberta nie było. Obeszła całe podwórze, nigdzie go nie znalazła. Wróciła do domu.

— Huberta nie ma nigdzie — powiedziała, patrząc zmieszana na ciotkę.

— Jak to nie ma? Musi gdzieś być! Przecież nigdzie nie poszedł. Zaraz nadejdzie. Siadaj i jedz.

Ale Basia nie miała apetytu. Przebierała łyżką w talerzu, nasłuchując czy nie usłyszy jego kroków. Ale nie usłyszała. Minęła godzina. Huberta nie było.

Wyszła przed dom, poszła parę kroków w kierunku szkoły i wspięła się na pagórek, z którego otwierał się dość daleki widok. Huberta nigdzie nie było, nigdzie go nie zobaczyła, natomiast spostrzegła to, czego nie widziała dotychczas — przyszła wiosna. Łagodny wiatr zmiótł obłoki i niebo było wysokie i przejrzyste, jasno niebieskie. Ptaki ćwierkały po wiosennemu, w górze rozdzierały się skowronki.

Na krzakach przy drodze rozkwitały długie puszyste bazie. Basia łamała je z radością. Powolnym krokiem wróciła do domu. Huberta nie było.

Siedziała w pokoju cioci Kazi przy kominku i próbowała czytać. Ciocia Kazia łatała jakąś bieliznę i raz po raz znad okularów spoglądała na Basię. Ale nic nie mówiła. Na kominku stała mała fotografia „ciotki Hortensji". Basia bawiła się nią, zmowu siadała, wreszcie zasnęła na fotelu.

Zbudził ją... Hubert. Było już zupełnie ciemno, tylko światło kominka rzucało trochę czerwonego światła na meble. Poczuła raczej jego obecność, niż go poznała.

— Hubert — powiedziała nagle innym tonem — gdzie pan był? Taka byłam niespokojna.

Hubert nic nie odpowiedział, tylko pocałował ją w rękę. Ciotka Kazia zawołała ich zaraz do kuchni na kolację, odgrzała dla Huberta kapuśniak z obiadu. Za oknami znowu szalał wiosenny wiatr.

— Znowu ten wiatr — powiedziała z dreszczem Basia.

— Czuję się, jakbym mieszkał u sióstr Bronte — powiedział Hubert.

Basia nie wiedziała, kto to były „siostry Bronte". Hubert powiedział, że to były takie trzy siostry pisarki angielskie, które całe życie przemieszkały nad brzegiem morza, gdzie zawsze wiał wiatr, tak że nawet żadne drzewo nie mogło tam rosnąć. Jedna z nich napisała książkę pod tytułem „Wzgórze wyjących wiatrów".

Basia się zaśmiała:

— Nazwiemy teraz nasz dom na pustkowiu „Wzgórzem Wyjących Wiatrów".

Ani jednym słowem Hubert nie wytłumaczył swego zniknięcia i nieobecności przez tyle godzin w domu. Kobiety widząc, że tak milczy, nie spytały go także o to. Po kolacji wszyscy rozeszli się do swoich pokojów.

— Nie znoszę takiego wichru — powiedziała Basia na odchodnem — nie daje mi zupełnie spać takie wycie.

— Nie jestem bardzo nerwowy — odpowiedział Hubert — ale mnie tak, że przeszkadza takie wycie wiatru. Nie słychać innych odgłosów i ciągle mi się zdaje, że słyszę czyjeś kroki...

Mimo to jednak Basia zasnęła, jak tylko przyłożyła głowę do poduszki i nawet nie miała żadnych snów. — Było już chyba po północy, kiedy zbudziła się. Przez sen z początku słyszała miarowe uderzenia. Nie mogła sobie zdać sprawy, co to za hałas. Sen jeszcze ją ogarniał i nie dawał myśleć spokojnie. Wreszcie usiadła na łóżku i przetarła oczy. Stukanie rozlegało się miarowo. Nasłuchiwała przez chwilę i wreszcie zrozumiała. Wiatr oderwał widocznie zaczepkę przy lufciku na schodach prowadzących do pokoju „ciotki Hortensji" i teraz stukał regularnie ramą okienka o okno.

— Boże drogi — powiedziała sobie Basia — to jest tuż przy pokoju Huberta. Ten hałas go zbudzi...

I narzuciła szlafrok, włożyła pantofle i pospieszyła na schody przy bladym świetle późnego księżyca.

Tymczasem ten sam hałas zbudził Huberta. Przy pierwszym stuku Hubert czujnie porwał się z łóżka. Ale nie, to nie było stukanie kolbami do drzwi, jak mu się przez sen zdawało, nie były to także żadne znajome kroki na schodach. I on się po chwili domyślił, że stuka otwarty lufcik w oknie na klatce schodowej. Wstał tak samo i tak samo powiedział do siebie:

— Trzeba to zamknąć, ten hałas zbudzi Basię...

Gdy Basia podeszła do okna Hubert już stał przy nim. Zdziwiła się bardzo.

— Kto tu? — powiedziała.

— To ja — spokojnie i pełnym głosem powiedział Hubert — bałem się, że cię zbudzi ten hałas.

— Ja myślałam to samo — zaśmiała się w ciemności Basia, nie zwracając uwagi na to, że Hubert mówi do niej po imieniu — bałam się, że tobie ten lufcik nie da spokoju.

Nagle podeszła do niego i kładąc mu ręce na ramionach spytała:

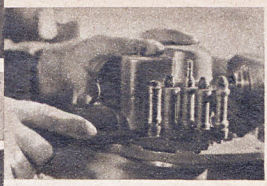
— Powiedz, gdzieś był dzisiaj po południu? Niepokoiłam się okropnie.

Hubert milczał przez chwilę, potem powiedział:

— Pamiętaj, żebyś mnie nigdy nie pytała, dokąd chodzę. Nie mogę ci odpowiedzieć.

Jarosław Iwaszkiewicz

FILM POMAGA W PRACY

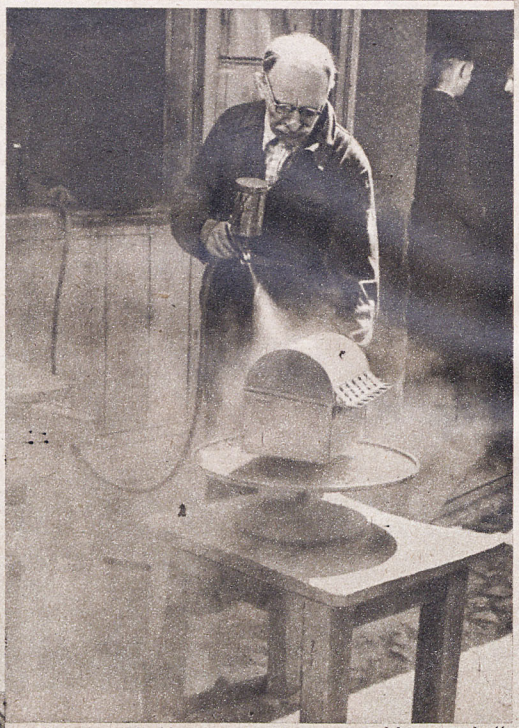


Jedną z najmniej znanych szerokiej publiczności dziedzin pracy „Filmu Polskiego" jest produkcja filmów szkoleniowo-instrukcyjnych, realizowanych na zamówienie rozmaitych gałęzi przemysłu. Filmy takie mają za zadanie zaznajamianie robotników z najbardziej ekonomicznym i najwydajniejszym systemem pracy. Tego rodzaju filmy o włókiennictwie i o przemyśle metalowym cieszyły się zrozumiałym powodzeniem wśród szerokich rzesz robotników. Prosta forma tych filmów, dokładna fotografia poszczególnych czynności w przebiegu pracy i jasny komentarz, pisany przez fachowców w danej dziedzinie — stanowią bardzo użyteczną pomoc szkoleniową.

Filmy instrukcyjne przyczyniają się nie tylko do udoskonalenia i unowocześnienia metod pracy, ale również uczą i prowadzą pośrednio do wynalazków, ulepszających metody. Czułe oko kamery filmowej zdolne jest zarejestrować i ukazać w zwolnionym

tempie przebieg najszybszej nawet pracy mechanicznej, wykazać jej braki i zasugerować myśl poprawy czy uzupełnień.

Ważną jest także rzeczą zachęta do współzawodnictwa i racjonalizacji pracy. W warsztatach GAL w Gdyni z początku hasło współzawodnictwa pracy nie zostało podjęte ze względu na różnorodność warsztatów i dziedzin pracy. W tym okresie zaczęto wyświetlać co tydzień filmy instrukcyjne, a miejscowa organizacja PZPR wraz z radą zakładową szczegółowo badały i spisywały czas pracy niezbędny dla poszczególnych robót. W ten sposób powstały normy, które zostały zastosowane i umożliwiły współzawodnictwo pracy, które dało doskonałe wyniki.



Filmy instruktorskie przyczyniły się także do zapełnienia skrzynki pomysłów, gdzie od czasu wyświetlania filmów wpłynęło szesnaście projektów ulepszeń. Wiele z tych projektów po rozpatrzeniu przez fachowców zostało już zastosowanych w pracy, przynosząc dalszą oszczędność czasu zakładom.

Doświadczenia w dziedzinie filmów instruktorskich dają szeroki materiał badawczy, wykorzystywany przy realizacji dalszych filmów. Okazuje się bowiem, że nawet robotnicy wykwalifikowani chętnie uczą się z tego rodzaju filmów najwłaściwszego obchodzenia się z maszynami, uchwytu niektórych precyzyjnych narzędzi, oszczędności czasu i przede wszystkim bezpieczeństwa pracy.

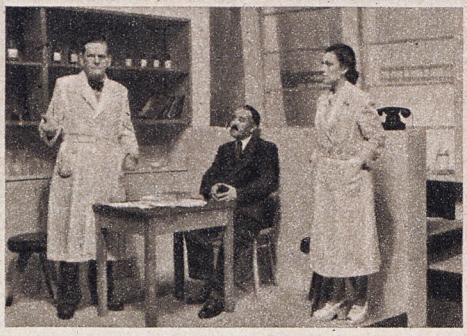
Po wyświetlaniu pierwszych tego typu obrazów, „Film Polski" otrzymał wiele zamówień od rozmaitych Zarządów Przemysłowych, a nawet gotowe pomysły, co należy sfilmować. W niektórych fabrykach robotnicy zgłaszali się sami z pomysłami, pragnąc udoskonalić swe metody pracy.

Interesująca jest także praca operatora filmowego w fabryce — z ludźmi, którzy nigdy jeszcze nie byli filmowani. Nie po raz pierwszy sprawdza się dawno znana w ZSRR teoria, że robotnik, którego praca jest ambicją i dumą, o wiele naturalniej i prościej zachowuje się przed kamerą, niż tak zwany doświadczony aktor. Z tego względu poszczególne fragmenty filmów instruktorskich odznaczają się świeżością i prostotą. Obok wartości dydaktycznych filmy te — ze względu na trudność sfilmowania niektórych ujęć — przyczyniają się do szkolenia młodych operatorów filmowych.

W ten sposób film instruktorski przynosi wiele cennych korzyści.

Dag.

„INŻYNIER SABA" DRAMAT FOTOGENICZNY



Scena ze sztuki „Inżynier Saba": Tadeusz Burnatowicz (inż. Saba), Józef Dwornicki (członek komisji), Halina Gryglaszewska (Anna Wrońska).

Wystawiona w Starym Teatrze w Krakowie sztuka Juliusza Wirskiego „Inżynier Saba" budzi zainteresowanie problematyką na wskroś współczesną, bliską zainteresowaniom dzisiejszego widza. Akcja toczy się w laboratorium wielkiej fabryki. Dramat narasta w ścieraniu się takich zagadnień, jak: wzrost produkcji, współzawodnictwo pracy, wynalazczość, walka z sabotażem itd.

Jest to jednak sztuka nie tylko aktualna, ale również... fotogeniczna dzięki bogactwu tła i dynamice akcji. Scenarzysta i reżyser filmowy mogliby w niej znaleźć wiele elementów właśnie tego rodzaju, jakiego poszukuje dzisiejsza polska kinematografia.

Film mógłby uwolnić sztukę Wirskiego od nadmiaru retoryki, osłabiającej nieco dynamikę akcji. Pozostałaby czysta linia dramatu o ludziach nauki i pracy, o ich walce z upartymi w swej egoistycznej krótkowzroczności i wrogości wobec nowego, ludźmi dnia wczorajszego.

Na sztukę Wirskiego dobrze byłoby spojrzeć okiem obiektywu filmowego.

L. Rubach

Gdy LUBOW ORŁOWA MÓWI GŁOSEM SZAFLARSKIEJ

Dubbing, inaczej zwany też „doublage" — to zastąpienie dialogu obcojęzycznego w filmie — tłumaczeniem, dokonanym przez niewidocznych na ekranie aktorów, którzy wypowiadany tekst muszą uzgodnić z ruchami ust na ekranie.

Dubbing składa się z trzech etapów pracy: przygotowania tekstu — wypowiadania dialogów przez aktorów — utrwalenia dźwięku i montażu.

Oprócz więc trudności technicznych, skomplikowanego procesu nowego nagrywania dźwiękowego, konieczne jest wierne tłumaczenie obcego tekstu, dobór odpowiedniej ilości tak samo lub podobnie akcentowanych zgłosek, co jest nieraz bardzo trudne.

Najwięcej kłopotu sprawiają krótkie zdania, a zwłaszcza słowa o emocjonalnym znaczeniu. Szczególnie dokładna musi być synchronizacja, gdy twarz aktora mówiącego sfilmowana jest w zbliżeniu od przodu, mniejsza — gdy z profilu. Gdy go tylko słychać, a nie widać — wtedy nie ma żadnych trudności.

Doświadczenia ostatnich dwudziestu lat wykazały w różnych krajach zdecydowaną wyższość dubbingu nad napisami-tłumaczeniami. Czytanie ich, zwłaszcza w filmach o obfitych dialogach, odwraca uwagę widza kinowego od akcji i gry aktorów. Napisy, choćby najlepiej nawet umieszczone i wytrawione, psują artystyczną kompozycję obrazu filmowego.

Mimo wielkiego powodzenia w innych krajach, dubbing nie miał u nas przed wojną zastosowania ze względu na wysokie koszta z nim związane. Zorganizowany w Łodzi dzięki pomocy specjalistów radzieckich ośrodek dubbingowy „Filmu Polskiego" zdał już pierwszy egzamin przed publicznością, demonstrując nową wersję polską filmu „Harry Smith odkrywa Amerykę".

W niedługim czasie ujrzymy filmy: „Akademik Pawłow", „Spotkanie nad Łabą" i „Sąd Honorowy", zrealizowane przez artystów radzieckich, ale mówione przez polskich.

W filmie „Sąd Honorowy" rolę prof. Dobrotworskiego odtwarza N. Annienkow (z lewej), zaś prof. Łosiewa — N. Swobodin.

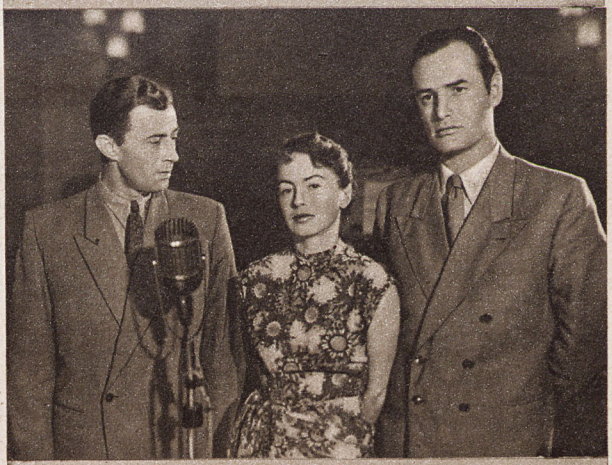
W polskiej wersji dźwiękowej aktorów tych zastąpili głosowo: Jan Świderski i Leon Pietraszkiewicz.

Oglądając na ekranie aktorkę radziecką A. Maksimową, grającą rolę Olgi Wierzejskiej w „Sądzie Honorowym"...

...słyszeć będziemy głos Zofii Mrozowskiej, która w polskim opracowaniu mówi zamiast swej radzieckiej koleżanki.

Scena z filmu radzieckiego reż. G. Aleksandrowa pt. „Spotkanie nad Łabą". Bohaterowie filmu (od lewej) major Nikita Kuźmin (gra go aktor W. Dawidow), Janet Sherwood (Lubow Orłowa) i major armii amerykańskiej James Hill (M. Nazwanow) prowadzą następującą rozmowę:

Кузьмин: — Господин майор, передаю вам американскую гражданку Шервуд, изобличенную в преступных действиях.
Шервуд: — Что за вздор!
Хилл: — Майор шутит.
Кузьмин: — Нет, я не шучу...



A oto ten sam dialog w wersji polskiej nagrywany w studio dubbingowym „Filmu Polskiego" w Łodzi przez aktorów Jana Świderskiego (Kuźmin), Danutę Szaflarską (Sherwood) i Jerzego Duszyńskiego (Hill).

Kuźmin: — Panie majorze, przekazuję Panu amerykańską obywatelkę Sherwood, przyłapaną na zbrodniczej działalności.
Sherwood: — Co za bzdury!
Hill: — Major żartuje chyba.
Kuźmin: — Nie, nie żartuję.

NASZ OBIEKTYW

OPERATOR: JERZY PŁAŻEWSKI

I TU TAKŻE POLAK!

Jak komunikuje nr 5 „Problemów", wynalazcą filmu dźwiękowego był Polak, Eustachy Białoborski, który już w r. 1912, a więc na 15 lat przed pierwszymi próbami Westerna zgłosił do opatentowania swój wynalazek. Zasada jego jest taka sama, co i w aparaturze dziś stosowanej, tj. polega na zapisywaniu głosu na taśmie filmowej i odtwarzaniu go z taśmy przy pomocy komórki światłoczułej, wzmacniacza i głośnika.

W szczególności wynalazek Białoborskiego nie miał nic wspólnego ze stosowanymi w różnych okresach rozwoju filmu próbami rozwiązania kwestii dźwięku w filmie przez zsynchronizowanie obrazu z — gramofonem.

W dwa lata po uzyskaniu patentu dokonał Białoborski pierwszych oryginalnych zdjęć głosu przy pomocy specjalnie skonstruowanego przez siebie urządzenia, opartego na aparaturze marki Gaumont. Dzieło Białoborskiego, jak wiele podobnych pomysłów polskich wynalazców, zostało zaprzepaszczone skutkiem braku zainteresowania i opieki:

Pierwsza wojna światowa doprowadziła do zniszczenia kosztownych urządzeń i do poniechania dalszych prób. I wynalazek ten, jak wiele innych prac Polaków, został zapomniany, a później dokonany na nowo przez szczęśliwszych wynalazców.

Dość przypomnieć równocześnie losy wynalazku filmu kolorowego i telewizji, dokonanego przez braci Szczepaników, by dojść do smutnego historycznie wniosku: mogliśmy przodować światu w kinomechanice. Ba, mieliśmy ludzi i pomysły, nie mieliśmy tylko pieniędzy.

Epoka kłaniania się w pas przed zagranicznymi specami

od robienia wynalazków i niemniej zagranicznymi specami od ich finansowania już się skończyła. Skończyły się też wyjazdy za granicę zrozpaczonych wynalazców, na próżno zabiegających o sfinansowanie swoich pomysłów.

Polska kinomechanika ma wreszcie szansę pomaszerowania własną drogą.

DLACZEGO BELGIA?

Belgowie urządzili festiwal filmu międzynarodowego w nadmorskim letnisku Knokke-le-Zoute. Każdemu ostatecznie wolno. Opinia prasy filmowej była jednak nieco zdezorientowana: dlaczego festiwal urządzany jest przez kraj, którego własna produkcja, pomijając kilka drugorzędnych kiczów, równa jest zeru?

Tajemnica wyjaśniła się szybko: właściwymi organizatorami imprezy w Knokke są wielkie koncerny hollywoodzkie, które traktują festiwal jako targ na naświetloną taśmę filmową.

Znany francuski dziennikarz filmowy Jeander, który spoza natłoku amerykańskich szlagierów usiłował dostrzec także rodzimą, belgijską produkcję, zmuszony był zanotować:

„Przeklęta", jedyny pełnometrażowy film belgijski, pokazany na festiwalu, zrobił na korespondentach zagranicznych obecnych w Knokke, wrażenie raczej przygnębiające. Nie da się o nim powiedzieć niczego dobrego, z wyjątkiem — być może — paru uprzejmych słów pod adresem operatora. Badam bliżej tę sprawę i dowiaduję się, że operatorem był akurat — Francuz.

No, dobrze, ale dlaczego właściwie Belgia, kraj w kulturze światowej przecież nie ostatni, nie może się zdobyć na kinematografię o jakim-takim poziomie, a nakręca jedynie „Przeklęte"?

Zapytujemy o to ludzi, trzymających w szachu narodową kinematografię belgijską. Są to osobnicy, dyrygujący z Wall Streetu polityką Hollywoodu w Europie.

Chociaż właściwie — szkoda fatygi. I tak nie odpowiedzą.

HOLLYWOOD OSĄDZONE

Tegoroczne festiwale międzynarodowe obsyłają producenci filmowi Ameryki szczególnie licznie. Wystawiają w Mariańskich Łaźniach, i w belgijskim Knokke, a francuskie Cannes mają dosłownie zalać swymi filmami, tak, by cała amerykańska produkcja utonęła w ich masie.

Producenci hollywoodzcy — jak na cztery asy — liczą na jeszcze jeden „deszcz nagród" przyznany przez usłużne jury.

Tymczasem jednak ocena filmowej twórczości amerykańskiej została już dokonaną. I to ze strony bardzo kompetentnej: przez reakcyjny tygodnik „Saturday Review of Literature", będący organem zamożnego mieszczaństwa.

Uwaga! Oddajemy głos Amerykanom:

63% filmów wyprodukowanych w 1948 r. — to filmy bardzo złe... Są to niemal wyłącznie filmy gangsterskie i kowbojskie... 34% to filmy możliwe... w większości historie miłosne... Zaledwie 3% można uważać za dzieła sztuki.

Jesteśmy niezmiernie wdzięczni za łaskawą opinię. Dziękujemy, zapamiętamy.

Robotnik z huty „BREDA"

Niedawno na ekrany Rzymu wszedł doskonały, postępowy film Vittorio de Sici „Złodzieje rowerów", powitany gwałtownymi atakami włoskiej reakcji.

Film jest skonstruowany niezmiernie prosto, w scenariuszu nie ma żadnych ubocznych wątków, rozpraszających uwagę widza. Toteż wymowa filmu jest niezmiernie mocna.

Potęguje ją jeszcze wykonawca roli owego „złodzieja z przymusu", doskonały, ogromnie naturalny aktor o zupełnie nieznanym nazwisku. Wokół tajemniczego aktora, którego, notabene, zwerbować już chciały hollywoodzkie konsorcja, urosła niemal legenda. Dopiero po powszechnej premierze filmu rozwiał ją reżyser. Uczynił to między innymi w czasie swej bytności w Paryżu, w rozmowie z Damianem Balcat, korespondentem zagranicznym „Il Kuriera Polskiego", który w nr 126 cytuje sensacyjne oświadczenie Vittorio de Sici:

— Kwestia wyszukania bohatera stanowi dla mnie zawsze wielki problem. Kiedy stała się aktualna sprawa nakręcenia mojego filmu „Voleurs de bicyclettes", zainteresowała się tym wielka firma filmowa w Hollywood, która zdecydowała się sfinansować nakręcenie filmu pod warunkiem, że główną rolę będzie w nim grał Cary Grant.

Dodamy tu od siebie, że Cary Grant (znany publiczności polskiej z „Podejrzenia" i wielu filmów przedwojennych) jest klasycznym przykładem amerykańskiego amanta, przystojnego, lalusiowatego i wymuskanego, mogącego grać z równym powodzeniem umowne postaci lordów, jak i fordanserów. W jego reklamę włożono bardzo wiele, toteż film, w którym gra główną rolę, będzie miał zapewnione powodzenie w kinach połowy Ameryki, choćby był kompletną szmirą. Ale oddajmy głos reżyserowi:

— Chciałem jakiejś twarzy zupełnie nieznanej, albo przynajmniej mało znanej do roli „złodzieja", Sądzę, że postać, którą się widziało w stu innych rolach, nie oddziaływuje tak na widza, jak postać jedyną, którą się widzi po raz pierwszy i której się już więcej nie zobaczy. Wtedy bowiem i rola wcielona przez aktora, a przez to i cały film, nabiera posmaku tego koniecznego autentyzmu, jaki jest nieodzownie potrzebny, aby odzwierciedlić życiową prawdę.

Kiedy więc odrzuciłem tę koncepcję z Cary Grantem, przez długie tygodnie włóczyłem się ze swym scenariuszem pod pachą ulicami miasta. W końcu w wielkiej hucie żelaza „Breda" w Rzymie odkryłem człowieka, który mi właśnie był potrzebny.

Rzekłem do niego: „Dasz mi swoją twarz na trzy miesiące. Lecz dasz mi również słowo, że po trzech miesiącach wrócisz do swojej dawnej pracy w hucie". Zgodził się. Poszedłem więc do dyrektora, załatwiłem sprawę zaangażowania i zacząłem kręcić film. Kiedy wszystko się skończyło, mój bohater wrócił do huty „Breda", gdzie dziś znowu pracuje.

Dodajmy znowu, że w filmie robotnik huty „Breda" spisuje się wspaniale.

Ta zadziwiająca historia o robotniku - aktorze i jego odważnym reżyserze, to jeszcze jeden policzek, zadany z premedytacją hollywoodzkiej estetyce. Z premedytacją, no i.. z powodzeniem.

DUBBING OD PRZODU I TYŁU

Sprawa dźwiękowych wersji polskich dla filmów zagranicznych budzi rozliczne zastrzeżenia i uwagi. W najbardziej dramatyczny ton uderzył ob. Kor. z „Tygodnika Powszechnego" w felietonie pt. „Dubbing":

Włosy zjeżyły mi się na głowie, kiedy w ostatnim „Filmie" przeczytałem taką wiadomość: „Nareszcie i u nas oglądać będziemy filmy zagraniczne w dźwiękowej wersji polskiej". Następnie pismo oznajmia, że w Łodzi utworzony został... ośrodek dubbingowy... Ratunku! Kinomani, nie dajmy się!

Dalej suną argumenty, które uzasadnić mają tezę końcową:

Pewien jestem, że w imieniu ogromnej większości kinomanów mogę powiedzieć: WOLIMY NAPISY!

Dwa pierwsze argumenty wydają się raczej nieistotne. Jeśli nawet synchronizacja ruchu ust aktorów ze słyszanym tekstem nie będzie absolutnie idealna i jeśli Garance z „Komediantów" mówić będzie głosem Danuty Szaflarskiej — to dziura w niebie się od tego nie zrobi. Artyzm filmu i wrażenie, jakie wywrze na widzach, nie powinny przy tym ucierpieć.

Ostatni argument ob. Kor. zasługuje jednak na baczniejszą uwagę.

Ale najważniejszym minusem dubbingu jest to, że pozbawia film jego pierwotnego „klimatu" językowego i dźwiękowego. Dubbing odbiera możność usłyszenia świetnych aktorów zagranicznych, usłyszenia pięknie mówionych obcych języków, które stwarzają na równi z innymi elementami filmu jego couleur locale. Wyobraźmy sobie „Rzym, miasto otwarte" bez włoskich dialogów... albo żołnierzy radzieckich, rozmawiających po polsku w Stalingradzie.

Jest w tym sporo racji, choć można się jeszcze wykręcać argumentem: żołnierze radzieccy w przekładzie „Szosy Wołokołamskiej" Beka, czy partyzanci francuscy w inscenizacji „Nocy gniewu" Salacrou — także mówią po polsku.

Ale co będzie w filmach wielojęzycznych, takich jak „Ostatnia szansa", czy „Potępieńcy"?

Wynikałoby z tego, że dobór filmów podawanych dubbingowaniu powinien być bardzo staranny, tak, by dubbing — załóżmy nawet, że wykonany bez zarzutu — nie zatracił nic z pierwotnych wartości filmu. Wynikałoby również, że nie każdy film do dubbingu w ogóle się nadaje.

Że problemy, związane z dubbingiem są wielorakie i skomplikowane, świadczy choćby poniższy wycinek z nru 207 postępowego paryskiego „L'Ecran Français":

Niektóre kina, wyświetlające filmy zagraniczne, miały niegdyś chwalebny zwyczaj dawania ich w soboty i niedziele w wersji oryginalnej, zaś w dubbingu — pozostałe dni tygodnia. W ten sposób każdy mógł sobie wybrać.

Ponieważ postawiliśmy już pierwszy krok naprzód w trudnej sztuce dubbingu (nowa wersja „Harry Smith odkrywa Amerykę"), winniśmy tym starannej kontrolować dotychczasowe i planowane dokonania.

A zdenerwowane uderzanie na alarm ob. Kor. jest zupełnie niepotrzebne.

— Poruszajcie się dystyngowanie! Słyszałyście jak reżyser powiedział, że należymy do królewskiego stada

rys. Stefan Brzozowski

— Ależ mamo, niech mama nie płacze, gramy przecież w bardzo wesołej komedyjce!

rys. Stefan Brzozowski

Trzydzieści lat filmu RADZIECKIEGO

27 sierpnia 1919 roku podpisał Lenin dekret, mocą którego rosyjski przemysł filmowy, znajdujący się do tego czasu w rękach kapitalistów, stał się własnością młodego państwa radzieckiego.

W ciągu trzydziestu lat film radziecki rozwinął się wspaniale, służąc zawsze sprawie postępu, wzbogacając osiągnięcia artystyczne w tej dziedzinie sztuki.

W Związku Radzieckim są teraz czynione przygotowania do uczczenia tej przełomowej dla historii filmu radzieckiego rocznicy.

W tygodniku „Sowieckoje Iskusstwo" z dnia 23 lipca br. ukazał się artykuł wstępny, omawiający decydujące momenty w rozwoju radzieckiej kinematografii.

W następnym numerze „Filmu" zamieścimy w związku z 30-leciem obszerniejsze omówienie drogi rozwoju radzieckiego filmu.

PRZECIWKO „ŻELAZNEJ KURTYNIE"

Wspominaliśmy już dwukrotnie na łamach „Filmu" o ohydnym, antyradzieckim filmie wytwórni 20th Century Fox „Żelazna kurtyna". Wbrew ostrzeżeniom demokratycznej prasy francuskiej film za zgodą rządu francuskiego wszedł na paryskie ekrany.

Reakcja publiczności była gwałtowna. Na widowni odzywały się głośne protesty, gwizdy i tupanie, ale policja Mocha nie była bezczynna. Oto fragmenty wydarzeń w świetle prasy paryskiej:

L'Écran Français

„Co wieczór znaczne oddziały policyjne okupują salę kina. Policjanci biją, i zrzucają z krzeseł widzów, którzy odważą się głośnym gwizdaniem podkreślić swe niezadowolenie z filmu.

Trzech widzów, którzy próbowali bronić się, ukarano grzywnami po 10.000 franków za „bicie i poranienie policjantów".

Le Figaro littéraire

„...Nasi amerykańscy przyjaciele powinni zrozumieć, że Francuzi niezależnie od ich poglądów politycznych nie są tak głupi, aby się dać nabrać na tak ordynarne środki propagandy..."

Zdarzenia autentyczne:

Rok 1945. Ofensywa Rundstaedta w Ardennach. Churchill śle błagalne telegramy do Stalina o przyspieszenie ofensywy na froncie wschodnim. Ofensywa rusza i zmiata cały front, decydując o zwycięstwie.

Rok 1949. W kinie „Avenue" — w Paryżu wyświetla się film „Żelazna kurtyna". Policja francuska wyciąga z krzesła pewną kobietę, bije i rzuca na chodnik za okrzyk:

„Mnie wyzwoliła Armia Czerwona".

Komentarze chyba zbyteczne.

Nowy talent w rodzinie WELLSÓW

Frank Wells, syn znanego pisarza H. G. Wellsa, otrzymał na festiwalu w Belgii pierwszą nagrodę w dziedzinie filmów biologicznych za film „Obieg krwi w płucach".

„NASZ WIEK MA 50 LAT"

oto tytuł montażu, złożonego z urywków wielu filmów dokumentalnych od dnia powstania kinematografii. Oryginalny ten film, który ma mieć razem 3.000 metrów, montuje dwoje Francuzów: Denise Tual i Jean Masson.

Z okazji Miesiąca Kultury Radzieckiej zorganizowana została przez „Film Bułgarski" wystawa zdjęć i fotomontaży z filmów radzieckich, wyświetlanych dotychczas w Bułgarii. Wystawa została otwarta w foyer kina „Republika"

KONIEC MICHELINE PRESLE

Popularna artystka francuska, przemiła „Baryłeczka" Micheline Presle, została porwana przez Amerykę. Fotografia obok pokazuje, co z niej zrobili „fachowi charakteryzatorzy amerykańscy". Poza szablon „wampa" Hollywood nie potrafi już wyjść... Ale stało się jeszcze gorzej. Nazwisko Presle (prawidłowa wymowa Preel) Amerykanie wymawiali: Presle, Prezler, Prissle itd. Ponieważ nikt w studio nie wiedział, o kogo chodzi, zmuszono Francuzkę do zmiany nazwiska na „Prelle". Biedna Micheline! Wróć prędko do Europy. Zarobki mniejsze, ale przynajmniej możesz pozostać sobą, Francuzką, Micheline Presle.

ROBOTNICZA INICJATYWA

Centrala węgierskich filmów krótkometrażowych otrzymuje dziennie wiele listów od załóg fabryk i kopalni węgierskich z prośbami o filmy dokumentalno-instrukcyjne o ich pracy. Listy te zaczęły napływać po pierwszych tego rodzaju filmach, zrealizowanych przez wydział krótkometrażowy „Maflimu". Dyrekcja działu filmów krótkometrażowych chętnie przychyla się od tych głosów z terenu i zleca realizację zamówionych filmów.

W Ameryce wytwórnie także dostają listy od widzów kinowych, ale z prośbami o taką czy inną „gwiazdę"... w jak najbardziej romantycznej roli i możliwie w negliżu.

Czy te korespondencje nie są jaskrawym dowodem głębokich przemian w psychice widza kinowego po naszej stronie barykady?

ALEKSANDROW W RUMUNII

Do ubiegłego roku kinematografia rumuńska praktycznie nie istniała. Dopiero teraz rząd rumuński przedsięwziął szerokie plany budowy podwalin pod narodową sztukę filmową. Pod Bukaresztem wybrano miejsce na miasteczko filmowe w miejscowości Buftea. Obszar zarezerwowany na miasteczko wynosi 46 hektarów, przewidziany metraż kwadratowy hal ateliers: 18 600 m².

Urbanistyczne i architektoniczne rozwiązanie terenu spoczywa w rękach znanego architekta radzieckiego Ławrowa, podczas gdy techniczno-filmowe zaopatrzenie atelier znajduje się pod opieką reżysera Aleksandrowa, który był czynny w tym samym dziale w okresie budowy ateliers „Mosfilmu".

Rumuni pragną po roku 1950 produkować rocznie: 10 fabularnych i 2 dokumentalne filmy pełnometrażowe, dubbingować pięć filmów zagranicznych, produkować 52 numery kroniki i cztery filmy rysunkowe lub kukiełkowe.

MIKOŁAJ CZERKASOW — ROOSEVELTEM

W reprezentacyjnym filmie radzieckim „Bitwa o Stalingrad" znakomity aktor Mikołaj Czerkasow odtwarza postać prezydenta Stanów Zjednoczonych, Roosevelta. Charakteryzacja aktora jest znakomita. W czasie zdjęć aktor musiał być stale nieruchomy i nie wstawać z fotela, co ogromnie utrudniało swobodę gry aktorskiej. Mimo to — jak podkreśla prasa — Czerkasow stworzył raz jeszcze wspaniałą kreację aktorską.

PRZEGLĄD ZAGRANICZNY

MAGNANI — CALDWELL — DIETERLE

Reżyser amerykański W. Dieterle realizuje we Włoszech film według scenariusza, napisanego przez Erskine Caldwella specjalnie dla wielkiej artystki włoskiej Anny Magnani. Tytuł filmu „Wulkan".

POSZUKUJEMY OLBRZYMA

Kto? — Amerykanie,
gdzie? — w Alpach Piemonckich,
dlaczego? — bo tam urodził się pierwowzór...
kogo? — Ursusa!

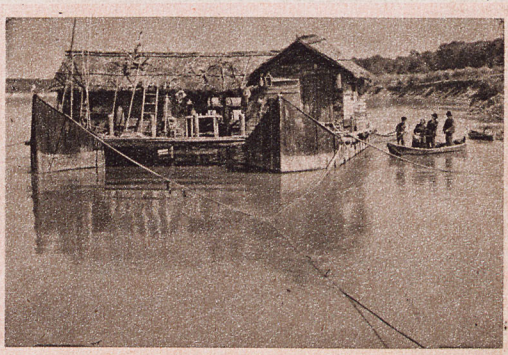
Producent Artur Hornblow jr i „poszukiwacz talentów oraz doradca artystyczny" Leon Bobrinski szukają odtwórców roli Ursusa do nowego „superfilmu" w Technicolorze: „Quo vadis"?

Jak głoszą komunikaty, zdjęcia są w pełnym toku a „setki" robotników budują pod Rzymem Colosseum z papier-machée.

Pływający młyn na Padzie

jest głównym bohaterem nowego filmu włoskiego reżyserii Alberto Lattuada, twórcy „Il bandito" i „Bez litości". Film mówi o budzącej się przed pięćdziesięciu laty walce klas na odcinku ziemi nad Padem, którą dzierżą wielcy obszarnicy i właściciele młyna, a na której pracują robotnicy rolni. Autorem scenariusza jest Federico Fellini, który współpracował przy filmach „Rzym, miasto otwarte" i „Paisa". „Młyn na Padzie", według opinii prasy, podtrzymuje tradycje włoskiego realizmu filmowego, wbrew zalewowi ekranów przez coraz gorsze filmy włosko-amerykańskie.

Mickey Rooney w roli mordercy



Scena z filmu „Młyn na Padzie"

Problemy dnia

CO PUBLICZNOŚĆ WYBIERZE?

„Kinematografia światowa zaczynała już sięgać progów sztuki, gdy wojna zwróciła gusta publiczności ku rozrywce lichszego gatunku. Walczą dziś ze sobą dwa poziomy: wysoki i niski. Który z nich zwycięży i jak dalej potoczą się losy filmu — **zależy od widowni.**

Jeśli chcemy walczyć w obronie tych najlepszych perspektyw kinematografii, musimy przede wszystkim zacząć od **uświadomienia publiczności.** Publiczność bowiem płaci, a do jej żądań musi zastosować się każdy, kto tę zapłatę pragnie brać. Idzie tylko o to, by umiano żądać...

Uświadomienie musi odwoływać się do kultury widowni. Ale otóż i największy szkopuł! **Kultury jest jeszcze tak mało.** Toteż pobudzenie dobrych instynktów w oparciu o coś nieistniejącego lub prawie nieistniejącego będzie niezwykle trudne...

(„Kino-Teatr i Sport", 1914 r.)

KAMERA OSKARŻA KOLABORACJONISTÓW

W procesach Polaków, znamiętnych współpracą z hitlerowskim okupantem — film wyświetlany na sali sądowej staje się coraz częściej głównym świadkiem oskarżenia. Tak było na głośnym procesie aktorów, oskarżonych o wzięcie udziału w polakożerczym filmie „Heimkehr", tak było na procesie aktora Andrzeja Szalawskiego-Płucińskiego — i wreszcie w ostatnim procesie filmowca kolaboracjonisty Franciszka Petersile film dostarczył prokuratorowi niezbitych dowodów winy oskarżonego.

Petersile już w roku 1940 zgłosił się do propagandy niemieckiej i rozpoczął pracę w „Film i Propaganda". Na czele tej instytucji propagandowej stał jeden ze współtwórców „Heimkehr'u" — hitlerowiec Bauwels.

Pracując w „Fip" Petersile wyprodukował kilka propagandowych krótkometrażówek m. in.: „Lepsze jutro", „Żniwa", „Tytus i Żydzi", „Imieniny pradziadka". Do filmów tych angażował aktorów polskich, wprowadzając ich w błąd informacją, że będą występowali w tzw. „reklamówkach".

Występujący na procesie, jako rzeczoznawca, dyr. Jerzy Toeplitz stwierdził, że wiedział o pracy oskarżonego w niemieckiej propagandzie filmowej. Niemieckie krótkometrażówki propagandowe — jak to określił dyr. Toeplitz na procesie — były szczególnie niebezpiecznym instrumentem propagandowym w rękach okupanta, fałszowały bowiem rzeczywistość, stwarzając pozory normalnego życia w „G. G." i przedstawiały okupanta w roli „dobrego gospodarza".

Społeczeństwo polskie zajęło jednak z miejsca zdecydowaną postawę, potępiając i bojkotując filmy produkowane przez Niemców.

Sąd skazał Franciszka Petersile na 5 lat więzienia z pozbawieniem praw obywatelskich na przeciąg lat 3.

CZY PANI LUBI BURAKI?...

ROZMOWA Z DANUTĄ SZAFLARSKĄ

Fotomontaż J. Lenicy

Oprócz znanych już z historii nierozłącznych par: Adama i Ewy, Daphnis i Chloe, Romea i Julii, Cezara i Kleopatry, Jasia i Małgosi, Samsona i Danili, dużą popularność zdobył także nierozłączny jak dotąd team aktorski: **Szaflarska i Duszyński,** znany ze sceny łódzkiego Teatru Kameralnego oraz z filmów „Zakazane piosenki" i „Skarb". Nazwisko Szaflarskiej wywołuje natychmiast skojarzenie z Duszyńskim, jak Hermenegilda Kociubińska kojarzy się z K. I. Gałczyńskim albo żarówka z Edisonem. Ta sympatyczna para (oczywiście nie żarówka i Edison) zdobywająca w szybkim tempie zasłużoną zresztą popularność, miała wszelkie warunki, by zostać kreowaną na tak zwaną parę „gwiazd". I tak też się stało. O tym właśnie chciałem z Danutą Szaflarską porozmawiać.

Zastaję ją w garderobie Teatru Kameralnego w czasie przerwy w przedstawieniu komedii G. B. Shawa **„Szczygli zaułek".** Cały zespół tego niewątpliwie świetnego teatru ujrzą wkrótce mieszkańcy stolicy, ponieważ...

Danuta Szaflarska: — ...już we wrześniu przenosimy się na stałe do Warszawy, gdzie otwieramy nową placówkę: Państwowy Teatr Współczesny, mieszczący się w dotychczasowym Teatrze Klasycznym. Sezon otworzymy prawdopodobnie „Wieczorem Trzech Króli" Szekspira i nieznaną publiczności warszawskiej współczesną sztuką amerykańską: „Gwiazdą Stevensona".

— Przypuszczam, że publiczność warszawska przyjmie tę wiadomość z wielkim zadowoleniem. Warszawiacy nie mieli jeszcze możności oglądania pani na scenie, znają panią tylko jako „gwiazdę" filmową. Wydaje mi się, że z tym ostatnim określeniem wiążą się jeszcze często pojęcia urobione przez przedwojenną prasę filmową, przez serjynie produkowane wiadomości o życiu oficjalnym i „prywatnym" gwiazd. Zresztą przyznam, że i ja w zamierzchłej młodości chodziłem po trzynaście razy na jeden film dla uwielbianej aktorki, kolekcjonowałem fotosy gwiazd filmowych i zamieniałem znaczki pocztowe na stare programy kinowe, ale to są już sprawy należące do lat cieleczych, których objawy nie ulegają chyba zbytnim zmianom.

— Sądzę, że ma pan rację. W listach, które otrzymuję, powtarzają się stale pytania, na które jest mi dość trudno znaleźć odpowiedzi: Czy to prawda, że posiada Pani sześciocylindrowego Packarda? Czy może mi Pani pożyczyć 14.000 złotych do piętnastego? Co sądzi Pani o Ewaryście Szczygielskim? Czy Pani gra na pianinie? Czy Pani ma pięgi? Czy Pani lubi buraki? Jakie imiona nosi Pani służba? Uwielbiam kino i mam żółtego kanarka, czy sądzi Pani że mam talent? Oczywiście, troszeczkę zażartowałam, ale bardzo często właśnie podobne sprawy interesują moich korespondentów, chociaż przyznaję, że te dotychczas nieodzowne rekwizyty zawodu aktorskiego ustępują coraz bardziej listom poważniejszym i rzeczowym, np. nierzadko bardzo ciekawym i wnikliwym uwagom o mojej grze.

Rozmowę kończymy w luksusowych apartamentach Danuty Szaflarskiej składających się z jednego, skromnie umeblowanego pokoju.

— Jak pan widzi — uśmiecha się pani Danuta — wiadomości o moim wystawnym życiu, trzech kucharzach, własnej willi i sześciocylindrowym Packardzie są także nieco przesądzone.

— A czy może nam pani powiedzieć jeszcze coś o swoim przeciętnym dniu pracy?

— Jest zawsze taki sam; rano próba w teatrze, później praca nad dubbingiem w studio filmowym, wieczorem przedstawienie, które kończy się zwykle po jedenastej. Rozkład zmienia się trochę, gdy nakręcam film, wtedy wstaję o szóstej i nie wychodzę z atelier przez cały dzień.

Dzień „gwiazdy" nie różni się dzisiaj niczym od dnia każdego człowieka pracy. Niech więc pewną rekompensatą będzie szczere uznanie widza dla ich pracy i talentu, a to, czy jadają na śniadanie jajka na miękko, czy na twardo — to naprawdę mniej ważne! Ja osobiście mogłem przekonać się o słuszności jednej tylko plotki — uśmiech, którym żegna mnie pani Danuta jest bardziej uroczy, niż na scenie czy ekranie.

len.

Z notatnika recenzenta

ZWROT KU LEPSZEMU

Po półrocznej przerwie, spowodowanej wypadkami wojennymi, ruszyła praca w naszych fabrykach taśm. W pierwszej kolejności ukazało się arcydzieło kinematografii krajowej **„Karpaccy Górale"** według J. Korzeniowskiego w wykonaniu artystów naszych teatrów na tle pięknej natury. Filma ta łączy treść na wskroś rodzimą, wspaniałe widoki, świetną grę oraz doskonałe zastosowanie muzyki o motywach polskich.

Dalej zapowiada się obraz Polskiej Złotej Serii **„Zaczarowane koło"**, dramat legendarny według głośnego poematu L. Rydla. Występują w nim artyści warszawskich teatrów rządowych z Bolesławem Leszczyńskim w roli wojewody na czele. W akcie drugim, a jest ich wszystkich pięć, balet wykonywa mazura.

Wreszcie w połowie r. 1915 zademonstrowane zostanie wyczekiwane z niecierpliwością bodaj największą, a zapowiadające się nie mniej doskonale, dzieło kinematograficzne **„Potop"** według powieści H. Sienkiewicza. Będzie ono rozdzielone na dwie serie. Łącznie długość wyniesie około 3.000 m. Dzieło to w kinoteatrach warszawskich ilustrować będzie 80-osobowa orkiestra symfoniczna. Premiery zapowiadają się bardzo uroczyście.

NOWINKI ZE ŚWIATA

Zamiast dziennika

Paryż. Firma Gaumont rozpoczęła wydawanie regularnego tygodnika świetlnego, który przynosi najświeższe obrazy z wypadków wojennych. Mamy już tygodnik, a — być może — bliskim jest czas, kiedy filma zajmie miejsce **ilustrowanego dziennika.** Istnieją wszelkie dane ku temu, że niezadługo widz będzie oglądał co rano na ekranie owe nowości, o których obecnie czyta.

Moskwa. Został ukończony tutaj obraz **„Mazepa"**, który odtwarza poemat Słowackiego. Grają najznakomitsi artyści teatru Stanisławskiego. Obraz ma 3 części podzielone na 80 scen, między którymi warto wymienić wjazd króla Jana Kazimierza na czele husarii polskiej oraz polonez w strojach narodowych.

Echa Stolicy

Nareszcie dobrze potraktowany

Prasa nasza traktowała dotychczas kinematograf po macoszemu. Obecnie pojawiła się pierwsza jaskółka lepszych czasów. **„Kurier Warszawski"** dn. 22 marca 1915 r. w dziale Wiadomości Bieżące zainicjował stałą rybrykę **Z kinematografu.** Wprawdzie rubryce dano wielce niepoczytne miejsce, a mianowicie na końcu przed samą kroniką kryminalną, gdzie wymienia się kradzieże i napady, ale na razie ukontentujemy się i tym.

WSCHODZĄCA SŁAWA - POLA NEGRI

Na ogólne życzenie kinematografy warszawskie wystawiać muszą ponownie dramat **„Niewolnica zmysłów"** z Polą Negri w roli głównej. Ta znakomita mimiczka i tancerka ma tak wielkie powodzenie, że z zadowoleniem powitać należy jej ukazanie się na deskach Opery Warszawskiej. Oglądać ją możemy w **„Niemej z Portici"** Aubera. Przeważną część tej opery stanowi pantomima. Pola Negri stworzyła w niej piękną kreację, kierując się nie tyle zasobami wiedzy aktorskiej, ile własną wyjątkowo artystyczną intycją.

GDZIEŻ TU PRZYZWOITOŚĆ?

Kilka doskonałych film wojennych i historycznych, które mieliśmy możność obejrzeć w r. 1914 i do połowy r. 1915, nie wpłynęło — niestety — na ogólną poprawę repertuaru. Przejrzyjmy tytuły najnowszych premier, a zapłoniemy rumieńcem wstydu. Oto one:

„AMOR NA NOCNYM DYŻURZE", „NA SMYCZY U SZANSONETKI", „OFIARA Z MIŁOŚCI", ECHA NOCY HULASZCZEJ", „W SIDŁACH SZATANA", „ZŁA SIŁA", „WIERNY — ZBYT WIERNY!", „ODTRĄCONA"!!!

Głosy czytelników

Unikać tych jaskiń rozpusty

Otrzymaliśmy z prośbą o wydrukowanie następujący protest opatrzony setkami podpisów:

„Kobiety polskie w imię moralnego zdrowia narodu, w imię jego odrodzenia duchowego, którego spodziewamy się po strasznym obecnym przełomie dziejowym, protestują w sposób stanowczy przeciwko ohydnym przedstawieniom dawanym po tzw. iluzjonach.

Zakłady te, które mogłyby być miejscami godziwej i pouczającej rozrywki, w rzeczywistości są przeważnie rozsadnikami zgnilizny i zepsucia moralnego. Jako takim, każdy człowiek szlachetnie myślący musi rzucić słowa surowego potępienia i wzgardy...

Wywamy całe społeczeństwo, aby stroniło od tych jaskiń zarazy, gorszej nad wszelkie epidemie. Jeżeli gorliwie krzątamy się około zapobiegania chorobom ciała, postarajmy się wyplenić też spośród siebie truciznę moralną.

Zaprzestańmy uczęszczać do zakładów, gdzie szczepią zarazę w dusze naszej młodzieży, a zniknął bardzo rychło siedliska zgorszenia..."

(„Kurier Warszawski", dn. 19. III. 1915 r.)

CO UJRZYMY NA EKRANIE?

„Złoty Róg"
(Zołotoj Rog)
Reżyseria: **Efim Aron**
Scenariusz: **J. i S. Szatrawowie**
Zdjęcia: **A. Pietrow**
Muzyka: **N. Tulebajew.**

Radziecki dramt z życia pasterzy owiec w Kazachstanie.

W rolach głównych: **T. Ajmanow** (Dozanow), **L. Galimżanowa** (Bajżanowa), **S. Kożamnułow** (Adilbek), **P. Alejnikow** (Sokołow), **A. Arkadiew** (Profesor Ignatiew).

Produkcja: **Wytwórnia Filmowa w Ałma-Ata (1948).**

◇

„Żelazny Dziadek"
(Zeleznyj Dedek)
Scenariusz: **Karel Stekly i Jarosław Mach**
Reżyseria: **Wacław Kubąsek**
Zdjęcia: **Josef Strecha**
Muzyka: **Miloss Smatek.**

Film z życia czeskich kolejarzy.

W rolach głównych: **Jarosław Marwan, Maria Jeżkovą, Otomar Krejcza, Maria Kautską, Witesław Boczek.**

Produkcja: **Ceskoslovensky Statni Film (1948).**

Z wszystkich filmów polskich i zagranicznych, jakie ukazały się na naszych ekranach po wojnie,

„ULICA GRANICZNA"

odniosła największy sukces. Niemal w każdym liście wysyłanym do Redakcji, Czytelnicy zamieszczają swe uwagi o tym filmie oraz wyrazy uznania dla reżysera, scenarzysza, aktorów i inscenizacji ostatnich scen. Oto cytat z listu **Jerzego Kurzawy z Węgorzewa:**

„Cieszę się, że widziałem śliczny film „Ulica Graniczna" Film ten wzruszył mnie głęboko i stwierdziłem, że całe kino wychodziło z chusteczkami przy oczach. Nie jestem Warszawiakiem i może dziwne Wam się wyda, że niewiele wiedziałem o tragedii getta. Film ten opracował w sposób artystyczny bardzo ważne zagadnienie i niewątpliwie przyczyni się do większego zrozumienia pomiędzy ludźmi. Cieszy mnie, że był wyświetlany za granicą i że na tamtych ekranach wykazał wyższość tematyczną naszych filmów".

Ponad 150 czytelników domaga się adresu Marii Broniewskiej, a niewiele mniejsza ilość — adresów Jerzego Złotnickiego i Tadeusza Fijewskiego. Do dwojga pierwszych napisać można na adres „Film Polski", Wytwórnia Filmów Fabularnych, Łódź, Sienkiewicza 33, do Fijewskiego na adres: Teatr Nowy, Warszawa, Puławska 39.

„Sokół" z Warszawy w bardzo długim liście wymienia tytuły 34 filmów, które — jego zdaniem — były najlepsze pośród 240, jakie widział po wojnie. Brawo! Umieszczenie na pierwszym miejscu takich filmów, jak: „Ulica graniczna", Opowieść o prawdziwym człowieku", „Rozpacz miasta otwarte", „Trzeci szturm", „Krakatit" i „Obywatel Kane" — świadczy o wyrobionym smaku.

„Proponuję nowy film pt.:

„HISTORIA JEDNEJ KOSZULI"

pisze K. Ludmicka z Warszawy —

Zwróćmy uwagę na fakt, że we wszystkich filmach główną rolę w ubiorze męskim, gra koszula w kratkę.

W „Skarbie" Duszyński nosi koszulę w kratkę, która następnie pożyczył Hanuszkiewiczowi w „Za wami pójdą inni". Istotnie, inni poszli za nimi, gdyż w „Ulicy granicznej" tę samą koszulę nosi Środka, w „Zakazanych piosenkach" znów Duszyński, w „Ostatnim etapie" jeden z gestapowców. Doszły mnie słuchy, że nosi ją przemytnik w „Czarcim Ziebie", bojowiec w „Domu na pustkowiu" ukrywający się Warszawiak w „Robinsonie". Jak sądzę, koszula wyrobiła 700% normy i może być zastąpioną inną. Proponuję materiał w paski, jaki widziałem ostatnio w Łodzi".

Jak widać, nic się nie ukryje przed bystrym okiem widza kinowego. „Film Polski" będzie musiał zrezygnować z oszczędności i zafundować aktorom nową koszulę.

GANGSTERSKA „SZMIRA"

interesuje młodych obywateli **St. Z.** i **K. z Ostrowy Górniczej,** którzy wprawdzie piszą, że „najlepsze filmy to „Młoda Gwardia", „Rzym, miasto otwarte" i „Słońce wschodzi", ale — „my młodzi po naszej pracy i po stosunkowo ciężkich filmach obejrzymy chętnie właśnie całkiem lekki film jak Wy nazywacie „szmira" a żaden z nas się jeszcze ganskerem (zachowuję oryginalną pisownię — *przypisek Klapsa*) albo innym djabłem nie stał. Lubimy filmy poważne ale od czasu do czasu na odpoczynek, chcemy popatrzeć i na najgłupsze".

Nigdzie nie jest powiedziane, że film wesoły musi być „głupi", lub że każda komedia rozrywkowa jest szmirą. „Świat się śmieje", „Wiosna", komedia Franka Capry, niektóre komedie francuskie, zwłaszcza René Claira, zaliczane są dziś do klasycznych dzieł kinematografii światowej. Ale szukanie rozrywki w filmach gangsterskich i nazywanie ich „bardzo lekkim", to chyba ciężka przesada.

TECHNIKA FILMOWA

nadal bardzo interesuje wielu czytelników. Wszystkich odsyłamy do miesięcznika „Kinotechnik", który poświęcony jest całkowicie właśnie tym sprawom.

Bronisław Charonette z Bystrzycy Kłodzkiej przesyła nam obszerny list, omawiający prasę filmową w Polsce, a raczej jej brak... Wyraża żal, że przestała już wychodzić „Gazeta Filmowa", która dawała tyle ciekawych i cennych artykułów, a na „Film" narzeka, że zawiera zbyt mało treści, co wynika z charakteru pisma ilustracyjnego. Uwagi całkowicie słuszne. Poważne, teoretyczne pismo filmowe jest w Polsce potrzebne. Projekt jest już opracowywany i być może, że na jesieni dawna „Gazeta Filmowa" odżyje o zmienionej formie i pod zmienionym tytułem.

B. E. z Czaleszowa (?) przesyła bardzo obszerny i interesujący list w sprawie poważnych recenzji filmowych w pismach dla młodzieży. Skarży się między innymi na pismo „Pokolenie" Czy nie lepiej byłoby zwrócić się wprost do Redakcji tego pisma?

J. Sadowska z Warszawy narzeka bardzo na repertuar kin warszawskich, że wlecze się w ogonie innych miast. Uwagi w zasadzie słuszne, ale pech chciał, że przykłady niesłuszne. Bo trzy wymienione filmy: „Kulisy wielkiej rewii", „Wesoły pensjonat" i „Mężczyźni w jej życiu", dawno już były w Warszawie wyświetlane.

O większą ilość

ARTYSTÓW RADZIECKICH

na okładkach „Filmu" prosi **„Grono Miłośników z Międzychodu"** domagając się przede wszystkim Eugeniusza Samoiłowa. Artysta ten był na okładce naszego wielkanocnego numeru, a dalsze zdjęcia reprodukowane będą w kolejności ukazywania się na ekranie nowych filmów radzieckich.

Jerzy Gruszczyński z Cieszyna tak pisze:

„Podoba mnie się obecnie nasz „Film", już coraz mniej miejsca poświęca się w nim słowu „Hollywood" i ku mojej wielkiej radości od 8 (ośmiu) miesięcy nie zapowiedziano żadnej szmiry amerykańskiej. Sądzę, że za mało miejsca poświęca się kinematografii naszego największego sąsiada, sojusznika i przyjaciela ZSSR, bo przecież tam właśnie powstają same najlepsze filmy. Proszę wybaczyć mój styl, gdyż jestem z pochodzenia Węgrem".

W każdym numerze „Filmu" znajdzie Pan informacje o doskonałej kinematografii radzieckiej, więc zarzut chyba niesłuszny. Cieszy nas uznanie dla linii naszego pisma.

Józef Krygowski z Odrzykonia podkreślając, że najbardziej lubi filmy radzieckie, pyta czy Drużnikow z „Pieśni tajgi" grał także w „Czarodziejskim kwiecie". Owszem grał, jego adres: Moskwa, Wytwórnia „Mosfilm".

Dziewiętnaście podpisów uświetnia list z różnymi pretensjami do „Filmu". Wyjaśniamy: 1) amerykańskie określenie „super-duper" oznacza filmy sensacyjne o zabarwieniu erotycznym, 2) nic nas nie zdoła przekonać, że „Pepita Jimenez" i „Dwulicowa kobieta" to dobre filmy, 3) nie jesteśmy w stanie odpowiadać na wszystkie pytania, zawarte w listach naszych czytelników, gdyż pytań jest zbyt dużo a miejsca zbyt mało.

OSOBLIWY ZBIERACZ

W. Rudnicki z Wałcza pisze:

„Zwracam się do Ciebie z wielką prośbą. Już od lat zbieram wycinki z filmów polskich i zagranicznych. I mam ich tyle, że nie wiem już gdzie je pomieścić. Jednak odkąd upaństwowiono kina, operatorzy nie chcą mi wycinać żadnych części filmu i dostaje najwyżej dwie klatki z napisem wstępnym, albo co gorsza z napisem „koniec". Co mi z tego, skoro ja chcę Ritę Hayworth? Radźcie mi, co zrobić?"

Jeżeli już teraz ma Pan kłopot ze swoimi zbiorami i nie wie, gdzie je pomieścić — to może i praktycznie i rozsądnie byłoby zrezygnować z dalszego kolekcjonowania? Nawiasem dodajemy, iż kinooperatorzy mają rację, nie chcąc kaleczyć filmów.

W. Gruszecka po przeczytaniu ostatniego numeru „Filmu" domaga się otwarcia w Warszawie na wzór moskiewski kina wznowień starych filmów. Pomysł jest dobry, ale Warszawa ma tak wielkie potrzeby w dziedzinie kin, wyświetlających filmy aktualne, że z kinem wznowień, trzeba będzie jeszcze poczekać.

CZY UJRZYMY FILMY:

„Jan Rohacz", „Gorzki ryż", „Pattes Blanches" i Unconquered" — pyta **J. Melissa Tumak.**

Co do „Jana Rohacza" to rzecz jest całkiem pewna, inne filmy nie są jeszcze zakontraktowane. „Rzym miasto otwarte" po włosku: „Roma, citta aperta", „Siostra lokaja" po angielsku: „His butlter's aister". Aktor, który grał w angielskich filmach: „Nieuchwytny Smith" — szefa gestapo, „Wielkie nadzieje" — adwokata, „Cezar i Kleopatra" — tęgiego rzymianina, nazywa się Francis L. Sullven.

Zocha Turkiwiczówna, Wrocław. Sir Cedric Hardwicke grał w „Dzwonniku z Notre Dame" rolę Frollo, króla Francji grał Henry Travenport.

Mary Dawidson. Rolę syna Greer Garson w filmie „Pani Miniver" grał Richard Ney, mąż aktorki.

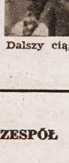
Zbigniew Konieczek. Rolę Quasimodo w „Dzwonniku z Notre Dame" grał znakomity aktor Charles Laughton, który w życiu prywatnym także nie grzeszy urodą, jest jednak całkiem inny niż w odstraszającej charakteryzacji.

„Marysia"- Laurence Oliver jest Anglikiem. „Spotkanie na Łabie" będzie wyświetlane w Polsce po ukończeniu dubbingu.

Steborn. Pańskie pomysły rysunkowe są dość oryginalne, ale nie wiem czy będziemy mogli je wykorzystać, gdyż dotycza wąskiego zakresu zagadnień. Film, o który Pan pyta, nie będzie wyświetlany.

Jurek (Jelenia Góra): Sądzimy, że Dziwnów jest może zbyt małą miejscowością, by mogło tam się utrzymać stałe kino. Na pewno jednak po rozszerzeniu sieci kin objazdowych, co nastąpi jeszcze w tym roku, mieszkańcy Dziwnowa będą także obsłużeni.

Na zakończenie wracamy do „Ulicy granicznej", zapewniając **Jerzego Lovella z Poznania,** że Maja Broniewska żyje i cieszy się dobrym zdrowiem, i zamykając korespondencję cytatem z listu **Tadeusza Czechowicza z Kłodzka:**



„Po obejrzeniu filmu „Ulica graniczna" nie mogłem ochłonąć z wrażenia. Jest to film najlepszy po wojnie obok — „Ostatniego etapu".

Dalszy ciąg za dwa tygodnie — wasz

Klaps

KSIĄŻKI NADESŁANE

Ivan Olbracht: MIKOŁAJ SZUCHAJ ZBÓJNIK. — Powieść. Tłumaczyła: Helena Gruszczyńska-Dubowa. Okładkę projektował Stefan Styczyński. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1949 r., str. 260.

Robert Ludwik Stvenson: PAN DZIEDZIC BALLANDTRAE. — Gawęda zimowa. Tłumaczył: Józef Birkenmajer. Okładkę projektowała Wanda Wernerowa. Wielkopolska Księgarnia Wydawnicza, 1949 r., str. 314.

Władysław Kowalski: W GRZMIĄCEJ. Powieść. Okładkę projektowała Wanda Wernerowa. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1949 r., str. 339.

Wacław Kubacki: KRZYK JARZĘBINY. Opowieść dramatyczna w trzech aktach. Okładkę projektował Eryk Lipiński. Państwowy Instytut Wydawniczy, 1949 r., str. 111.

Henryk Mościcki: SZYMON KONARSKI. Piąty tom serii „Żywoty znakomitych Polaków". Okładkę projektowała Zofia Fijałkowska. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1949 r., str. 97.

Henryk Sienkiewicz: QUO VADIS? Powieść. Tom pierwszy. Okładkę projektował Jan Marcin Szancer. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1949 r., str. 317.

Henryk Sienkiewicz: QUO VADIS? Powieść. Tom drugi. Okładkę projektował: Jan Marcin Szancer. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1949 r., str. 336.

Henryk Sienkiewicz: NOWELE LUDOWE. Dzieła, tom II. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1948 r., str. 272.

Henryk Sienkiewicz: NOWELE AMERYKAŃSKIE. Dzieła, tom III. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1948 r., str. 217.

Henryk Sienkiewicz: NOWELE Z NATURY I ŻYCIA. Dzieła, tom IV. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1949 r., str. 236.

Henryk Sienkiewicz: NOWELE OBRAZKI — PRZYPOWIEŚCI. Dzieła, tom V. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1949 r., str. 275.

Henryk Sienkiewicz: NOWELE WSPÓŁCZESNE. Dzieła, tom VI. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1949 r., str. 311.

Henryk Sienkiewicz: KRZYŻACY. Dzieła, tom XXIII. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1948 r., str. 216.

Henryk Sienkiewicz: KRZYŻACY. Dzieła, tom XXIV. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1948 r., str. 220.

Henryk Sienkiewicz: KRZYŻACY. Dzieła, tom XXV. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1949 r., str. 259.

Henryk Sienkiewicz: KRZYŻACY. Dzieła, tom XXVI. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1949 r., str. 251.

Henryk Sienkiewicz: LISTY Z AFRYKI. Dzieła, tom XLIII. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1949 r., str. 283.

wymagają intensywniejszego odżywienia i natłuszczenia. Dlatego oprócz matowego kremu należy stosować na wieczór tłusty — Cold-krem „ANIDA".

Słońce operuje coraz lepiej! a piegi stają się coraz więcej widoczne. Na pomoc śpieszy Wam — Specjalny Krem „ANIDA". Usunie on wszystkie piegi i w dodatku obdarzy odświeżoną i delikatniejszą cerą.

W tym numerze zdjęcia polskie wykonali operatorzy i fotoreporterzy „Filmu Polskiego": J. Baranowski, K. Komorowski, Dąbrowiecki, Henryk Makarewicz, W. Kondracki, Kazimierz Kubicki, Kazimierz Wawrzyniak oraz API i ZAF. Zdjęcia teatralne: Nowicki — Kraków. Zdjęcia zagraniczne: Sowexport-Film (Z. S. R. R.), Ceskoslovensky Statni Film, (Czechosłowacja) S. P. E. V. A.-Film, United Press (U. S. A.).

REDAGUJE ZESPÓŁ.

FILM
Dwutygodnik

REDAKCJA: WARSZAWA, ul. Marszałkowska 56. Telefon 8-67-09
Wydawca: P. P. „FILM POLSKI" AGENCJA WYDAWNICZA
Prenumerata roczna zł 720,—, półroczna zł 360,—, kwartalna zł 180,—. Prosimy o regularne wpłacanie na konto P. K. O. I-6826 oraz o czytelne wypełnianie blankietów.

Sekretarz redakcji przyjmuje codziennie w godz. 10—12.
Administracja: ul. Marszałkowska 56 III p., tel. 8-67-38.
Cena ogłoszeń: za 1 wiersz wys. 1 mm i szer. 1 szpalty przy układzie czteroszpaltowym poza tekstem 100,— zł.
Konto P. K. O. nr I-6826.
Numerów za zaliczeniem pocztowym nie wysyła się.

Wielkopolskie Zakłady Graficzne w Poznaniu, Zakł. Gł. 2822 K- 6478

FILM

TEATR IM. J. SŁOWACKIEGO W KRAKOWIE WYSTAWIŁ DOSKONALE „OŻENEK" GOGOLA, W REŻYSERII BRONISŁAWA DĄBROWSKIEGO I DEKORACJACH ANDRZEJA STOPKI. NA ZDJĘCIU MIECZYSŁAWA ĆWIKLIŃSKA I JAN KURNAKOWICZ W SCENIE Z AKTU III.